Colecție coordonată de Z. ORNEA

Redactor: RADU SĂNDULESCU

Coperta colecției: FLOAREA ȚUȚUIANU

Tehnoredactor: CORNEL CRISTESCU

© EDITURA FUNDAȚIEI CULTURALE ROMÂNE
Aleea Alexandru, nr. 38, sectorul 1
București 71273
ROMÂNIA
Tel: 230.25.43
Fax: 230.75.59
Email = fcr@algoritma.ro.

ISBN 973–577–064–4
ISBN 973–577–149–7

Colecția Fundamente

PAUL ZARIFOPOL

PENTRU ARTA LITERARĂ

II

Ediție de
AL. SĂNDULESCU

BIBLIOTECA
ACADEMIEI
ROMÂNE

EDITURA FUNDAȚIEI CULTURALE ROMÂNE
1998

291/5583

II 769167

NOTĂ ASUPRA EDIȚIEI

Volumul de față cuprinde o amplă selecție a eseurilor lui Paul Zarifopol publicate în presă și neadunate de către autor în culegerile sale. Tot aici am inclus și șase texte apărute postum: *Caragiale* (6 iunie 1934), *Râs și comic* (august 1935), *Poezia românească în epoca Asachi și Eliade* (septembrie 1935), *Alecsandri* (octombrie 1935), *Din istoria poeziei românești (Alexandrescu – Bolintineanu)* (mai 1936), *Clasicismul în școală* (iunie 1939). Studiile introductive la ediția critică I.L. Caragiale au fost grupate separat, orânduite cronologic, precum și restul materiei. Menționăm că pentru numeroase articole (mai ales din „Adevărul literar și artistic") am folosit tăieturile din revistă, având puținele corecturi ale autorului, și aflate în posesia noastră. Din punctul de vedere al transcrierii, am aplicat aceleași norme ca și la vol. I.

Al. S.

INTRODUCERE

„Sunt vechi, domnilor“ – era vorba favorită a lui Caragiale, când se certa cu prietenii pentru idei, pentru idei de artă mai cu seamă. Părerea populară atribuie artiștilor ca atare un conservatism din naștere. Nu interesează aici să verificăm principiul acestei generalizări curente, ci numai întrucât acea coincidență e, în anume caz, evidentă, să căutăm a preciza condițiile în care ea se arată acolo. Caragiale avea un spirit de o rară mobilitate; prefacerea simpatiilor lui intelectuale în antipatii era fenomen cronic, de care prietenii lui toți erau deprinși a se amuza. Totuși, e adevărat că simpatia lui pentru ceea ce e vechi, în artă cel puțin, era oarecum sistematică. Cred că acest conservatism ferm, care izbucnea numaidecât în dispreț agresiv pentru orice i se părea abatere obraznică și proastă de la adevărurile bine hotărâte, era, probabil, mai întâi un semn firesc al energiei unui talent care se simțea sigur pe ce apucase odată să știe și refuza cu superbă îndârjire orice i se părea măcar o umbră de obiecție la cele hotărâte ca bune și învățate ca atare. Era poate și lenea lui de oriental adevărat care-l îndemna să fugă de osteneala supărătoare, inevitabilă în orice revizuire serioasă a ideilor noastre cele mai confortabil fixate. Presupun, în sfârșit, că aceste viguroase fatalități interne ale omului au fost întărite de o împrejurare exterioară. Prin cariera sa elegantă și sigură de elită triumfătoare, „Junimea“ își dezvoltase o încredere în sine foarte solid accentuată. Această încredere, cu deosebire pitoresc purtată de șeful politic al grupului, a avut încarnări diverse și, se înțelege, inegal reușite. Îndeosebi la „Junimea“ din București, dacă nu se afirma categoric, se dedea cel puțin a înțelege, între membrii tineri, că, de exemplu, *Faust* cu greu ar putea fi în vreun alt punct de pe glob atât de adevărat priceput și exact prețuit ca în cercul *Convorbirilor*, iar cine trecuse pe la cursurile maestrului unic Maiorescu rămânea sigur că poate vorbi cu definitivă indulgență despre Oxford, Paris ori Goettingen. Se formase astfel, în sânul acelui cerc, un specific extract concentrat de mândrie națională, monopolizat, firește, pe seama grupării, și cu care membrii ei se parfumau, negreșit, cu atât mai simțitor cu cât erau mai tineri, dar care făcea, putem crede, atmosferă generală pentru toate vârstele. Caragiale tânăr a trăit în acel aer, și e de bănuit că natura lui vioaie a adoptat cu personal exces optimismul acela juvenil și naționalist: ușor și comod devenea, pentru dânsul, moft și gogomănie orice era nou, străin de valorile irevocabil consacrate, ori, mai cu seamă, de-a dreptul opus lor. Însă, negreșit, trebuie aici să ne amintim îndată că inovațiile specific române pe care le zeflemisea „Junimea“ cuprindeau esențial comori de comicărie. Natura talentului lui Caragiale și conservatismul „Junimii“ s-au întâlnit pentru o colaborare eminentă. Atâta numai că inovațiile române au compromis, în ochii lui Caragiale, noutatea ca atare. Până în anii din urmă ai vieții, el persifla ori invectiva, pe necititele și nevăzute, teatrul lui Ibsen ori al lui Strindberg, aproape ca și cum ar fi fost, și ei, niște stâlpi ai progresismului român de la 1860. Era o obstinație ce nu se mai poate înțelege ca rezistență a cunoscătorului de meserie. Așa s-a făcut ca arta lui să fie în adevăr o artă veche. Unele părți din publicul românesc actual se grăbesc a o numi – învechită. Această grabă e un simptom bun pentru caracterizarea acelui public. Pentru Caragiale ea probează, cred, numai că fondul și direcția satirei sale irită foarte rău, e deci încă foarte vie.

E greu totuși a tăgădui că procedările lui artistice sunt adesea vechi, în înțelesul de: perimate. Socotesc că, printre oamenii astăzi în viață, sunt unii tocmai astfel așezați în timp ca să poată simți viu opera lui Caragiale și, în aceeași vreme, să poată imagina relativitatea ei istorică. Pentru filologii viitorului depărtat, când se vor sili, după cum le e meseria, să închipuie, în scheme și fantasme fragmentare, ceea ce trăim noi astăzi și am trăit ieri și dăunăzi, consemnarea gândirii și simțirii noastre, a acestora care am fost contimporani maturi ai lui Caragiale și suntem și ai generațiilor tinere de care opera lui începe acum a se îndepărta, va fi un material ce, mai adânc poate decât oricare altul, va lumina și va colora viziunea lor istorică despre vremile noastre.

Calendarul Claponului, pe anul de la Mahomet 1295, de la Hristos 1878, este dedicat „cocoanelor și demoazelelor din toate mahalalele, fundăturile și marginile Bucureștilor, precum și tutulor monșerilor, becheri și familiști“. Așa începe tânărul scriitor: amuzând mahalaua, ca să o studieze. „Gogoșile“ din *Claponul*, anecdote, dialoguri, schițe și calambururi groase revin și stăruie în *Moftul român*. Amuzarea și persiflarea mahalalei au mers multă vreme împreună. În germene, însă, apar, în *Claponul*, și *Momentele*. Sunt acolo trei schițe de încornorați, pregătiri semnificative pentru figurile de soți blajini sau comozi din *Diplomație*, din *Tren de plăcere*, din *Lună de miere*, din *Cadou;* iar una din acele schițe ale începătorului – istoria cetățeanului Ghiță Calup – a intrat de-a dreptul în *Noaptea furtunoasă*. Însă cu deosebire simptomatice pentru orientarea artistului sunt tipurile dezvoltate, în foița umoristică din 1877, sub titlurile *Șotrocea și Motrocea*[1] și *Leonică Ciupicescu*, retipărite cincisprezece ani mai târziu în *Moftul român* unde Șotrocea și Motrocea se prefac în definitivii Lache și Mache, pe când Leonică Ciupicescu era din capul locului un nume creat artistic, primul de felul acesta în colecția clasică a lui Caragiale. E un nume care nu mai e făcut după vechea procedare a aluziei naive la caracterul personajului.

Lui Caragiale îi plăcea să repete că *Momentele* au fost precedate, în chip determinant, de *Copiile de pe natură*. D-l Iacob Negruzzi își luase motto in Boileau:

„La nature, féconde en bizarres portraits.
En chaque âme est marquée à de différents traits,
Un geste la découvre, un rien la fait paraître…“

- iar în *Prolog* domnia-sa zicea:

„Eu am privit în juru-mi l-a noastră omenire,
La număr fără margini, cu gândul mărginit…“

Îmi pare neîndoielnic că Vespasian și Papinian, Ghiță Titirez, donjuanul de la Arhivă, și Tache Zimbilă prevestesc figurile de studenți naționaliști și cariericiști, de politiciani fără obraz, de funcționărași și crai suburbani ai lui Caragiale, așa cum cuconul Pantazachi și cuconul Manolaș din *Un drum la Cahul* ne prevestesc, pare că, provincialii cinstiți, și neadaptați, până la tragic, ai d-lui Brătescu-Voinești, sau comic nenorociți ai d-lor Bassarabescu și Pătrășcanu. În afară de înrudirea ideologică – la Caragiale, ca și la d-l Negruzzi, micii-burghezi sunt văzuți cu optica boierească – procedarea artistică, clasic tipizantă, e aceeași. Dar unde la vechiul și spiritualul junimist era notare diletantică, adesea rudimentară, e, la Caragiale, execuție artistică: de la schițele din *Claponul* apare caracterizarea intensă prin dialog, care dă povestirii relieful și iuțeala aceea unică. Pe Caragiale l-am auzit adesea clasându-se printre „moraliști“, în înțelesul pe care cuvântul îl are în uzul francez: constructor adică de tipuri și portrete, și e sigur că versurile lui Boileau din fruntea *Copiilor de pe natură* cuprind o caracterizare exactă a metodei sale. Din metoda clasică face parte și construirea nu rareori călăuzită de intenții didactice, vizând ceea ce numea el, la bătrânețe: înțelepciunea poveștilor și proverbelor orientale. Din cea dintâi tinerețe, Caragiale s-a interesat cu dragoste de Anton Pann.

Construirea tipului se exagerează uneori până la mecanizare, și, negreșit, excesul acesta e cu deosebire vizibil la începător. Șotrocea și Motrocea din *Claponul* sunt doi automați prea dinadins arătați ca atare: artistul vrea tot timpul să simțim că cele două păpuși nu se deosebesc una de alta decât pentru că el vrea să tragă acum o sfoară, acum alta. Îndeosebi Leonică Ciupicescu, împietrit în încercările lui de căsătorie periodice, ne întâmpină, familiar, cu ticul său verbal – lac să fie, broaște destule – ca figură deplin carageliană.

În același an, 1880, apar, în *Convorbiri literare, Amintirile din copilărie* ale lui Creangă și *Amintirile din teatre* ale lui Caragiale. Zece ani mai înainte se publicase în aceeași foaie *Făt-Frumos din lacrimă*. Un început de vreme literară nouă se afirma astfel cum nu se poate mai hotărât. Lirică și romantică, pe alocuri până la stângăcie poate, viziunea fantastică a poemului, cu splendidul ei pitoresc și mitologic și cosmic, cu mișcarea măreț înceată a faptelor, e, poate, mai aproape de narațiunea pură decât scenele strânse sub accente scurte ale celorlalți doi. Cu toate deosebirile, povestitorul Creangă e aproape tot atât de dramatic cât Caragiale, cel predestinat teatrului. Dialogul lui Creangă, cu indicațiile de mișcări și atitudini, în *Amintiri*, dar nu mai puțin, în *Soacra cu trei nurori* sau în *Moș Nichifor Coțcarul*, sunt făcute ca să creeze intens figurile; iar mersul întâmplărilor e continuu îndreptat astfel ca să culmineze în crize.

Amintirile din teatre sunt însă, propriu-zis, tablouri sclipitoare de comedie. Anecdota e aleasă și stilizată teatral; personajele, oricât de fugitiv schițate, devin, în câteva replici, tipuri și caractere. Și, ca în povestirile de mai târziu, Caragiale arată și aici puterea lui excepțională de a încadra acțiunile în evocări fulgerătoare de vremi și locuri. Solomonescu, care e și cântăreț la Biserica dintr-o zi și artist dramatic, nu pronunță niciodată curat numele proprii străine și neologismele; grecul creditor turbat, care umblă să-l împuște pe Millo, iar când îl întâlnește, îl mai împrumută cu „zece galbeni“, că altfel „n-avè țe munca astăzi“; păcăleala cu chinoroz a ilustrului Pantazi Ghica, la un chef dinadins pus la cale de farsorul neobosit Iorgu Caragiale; tristețea comică a teatrului gol din Bârlad la reprezentația „de adio“ a lui Millo; telegrafistul care, amorezat de domnișoara Henriette, călăreață de înaltă școală, strigă rândașilor circului, care-l tăvălesc în pumni și palme prin gunoi: „nu dați, mă, că v-aprindeți!… nu dați, gogomanilor, că fac explozie!“ – sunt esență concentrată a vieții de București și de provincie românească de până acum câteva zeci de ani în urmă.

Dar amintirile sufleorului Caragiale au și o semnificație mai generală: în ele apar, monumental, veselia unei rase – Carageleștii au fost o dinastie de oameni cu geniul râsului. Unchii Caragiale, Iorgu și Costache, ca și nepotul lor Ion Luca, ca și copiii acestuia, au râsul în structura intimă a spiritului. Sarcasm studiat și savurat, ca la d-l Matei Caragiale, sau persiflaj izbucnitor și irezistibil vesel ca la regretatul Luca Ion, la sora, părintele lor și, cum se pare, la cei doi unchi ai acestuia. Cine a frecventat familia lui Caragiale a cunoscut, în caz excepțional, ce este vocația râsului ca artă și simțul comicului ca instinct fundamental. Drept zicea Gherea: Caragiale râde cu poftă. Vlahuță, greșit*, scrie: „Un om foarte trist. E multă durere sub glumele lui“; Vlahuță aplică lui Caragiale formula prin care unii romantici sentimentali din Apus crezuse, pe vremuri , că ridică valoarea lui Cervantes sau a lui Molière.

---

[1] Corect: *Smotocea și Cotocea.*

* În textul de bază, *negreșit.*

Când colegii dezolați, în căutarea lor zadarnică după nenea Anghelache casierul, trec din întâmplare prin fața morgii, și văd căruța funebră, povestitorul zice: „un nou oaspete a venit, sătul de căldurile vieții, să coboare în răcorosul otel“. Nu rabdă Caragiale să nu sublinieze clipa jalnic macabră cu o sclipire de viguros humor.

Amintirile din teatre cad în pauza dintre cele două perechi de comedii, între *Conul Leonida* și *Scrisoarea pierdută*. Prin conținutul lor ele se așază logic în miezul epocii teatrale a producției lui Caragiale. După *D-ale carnavalului* (1885), altă pauză: se pregătește acum explorarea tragicului. În același an al *Convorbirilor* (1889–1890) se tipărește *Năpasta* și *O făclie de Paște*; iar alături de aceste icoane mari, și în ton întunecat, o reminiscență din provincie: *Grand Hôtel Victoria Română*. Linia umoristică continuă, pe lângă șirul acesta de vedenii negre sau cenușii, numai cu schița *25 de minute*, prima din grupul *Telegrame*, *High-life*, *O zi solemnă* și *Monopol* (din *Schițe nouă*), un adevărat ciclu în care verva lui Caragiale, pornită asupra comicului provincial, arde cu cea mai veselă strălucire.

Doi ani mai târziu, apar cele două nuvele tragice, *Păcat* și *O făclie de Paște*, nu prin vreo logică literară, ci foarte probabil prin constrângerea editorului, combinate în același volum cu schița *Om cu noroc*, prima din seria portretelor de soți complezenți, și cea mai rudimentară. În aceeași vreme, și sub sila acelorași nevoi, cred, sunt retipărite, foarte amestecat, *Grand Hôtel Victoria Română* și *25 de minute*, printre foiletoane și schițe critice, și cu *Amintirile din teatre*. Să observăm numaidecât cum în *Păcat* și *Făclia de Paște* pătrunde irezistibil suflul satiric al artistului. Procurorul care vine să ia minorul „secvestrat“ de popa Niță, și polițaiul care, mai târziu, fură portofelul părintelui, leșinat în casa prefectului, ne sunt figuri familiare de comedie din compania Cațavencu și tovarășii; iar studenții care, în fața lui Zibal îngrozit, dezvoltă teorii lombrosiene, ar fi alcătuit o pagină mai mult în *Momente*, dacă ar fi vrut Caragiale să dea cândva substanță concretă schemei moftangiului „Savant“. Așa cum sunt înfățișate în cele două nuvele, cu un exces de subliniare, figurile acestea apasă prea greu, formând întrucâtva corp străin în substanța, cu totul în alt ton, a tabloului.

Leiba Zibal este ovreimea – a zis Maiorescu. Nu-mi este clar întrucât asemenea definiție slujește la interpretarea și valorificarea unei figuri din punct de vedere artistic. Înclin a crede că generalizări de acest fel constituie o incursiune a unui principiu de știință în planul artei; și mi se pare că, oricât de adânc exploatată, asemenea extragere a tipului dintr-un complex de impresii preparate cu intenție artistică, ea rămâne esențial informativă și se supune ca atare unui interes teoretic. Caragiale ne spune întâmplările unui evreu din Iași care, ajuns cârciumar la țară, cade în primejdie să fie ucis de un argat, și arată cum frica insuflă evreului puteri de apărare diabolic desperate. Cruzimea ingenioasă a omului smintit de frică: acesta-i motivul central al dramei lui Zibal.

„Simt enorm și văd monstruos“, zice Caragiale în chip de concluzie, după ce descrie exasperarea nervoasă a nopții petrecute la *Grand Hôtel Victoria Română*. Bucata are, întreagă, caracter de reminiscență acută, și cine l-a cunoscut bine pe Caragiale se oprește la cuvintele de mai sus ca la un semnal deosebit: ele nu sunt numai o formulă ocazională, ci rezumă un temperament și lămuresc o metodă artistică. Sensibilitatea „enormă“ și viziunea „monstruoasă“ au imprimat artei sale caracterul excesiv: în comic, stil caricatural; în tragic, forme de groază și de tortură extreme.

Încă de copil începe Zibal cariera fricii: leșină de spaimă pentru că a văzut pe un hamal izbind la pământ pe altul și umplându-l de sânge. Acest fricos prin esență nimerește s-ajungă cârciumar la un han așezat singuratic, în vecinătatea unui sat cu oameni înrăiți de mare sărăcie; și tocmai unul din cei mai deocheați, ursuz și brutal foarte, se tocmește argat la dânsul. Fiorosul Gheorghe, dat afară, pleacă mârâind la urechea lui Leiba o strașnică amenințare, *cu întâlnire hotărâtă* în noaptea Învierii. Abia pleacă Gheorghe, și vin să-l caute niște călărași pentru o pricină. Subprefectul, când îl roagă ovreiul să-l apere, îl ia în râs, ba îi și complică spaima sfătuindu-l serios să se păzească de a da sărăcimii din Podeni, prin frica lui imprudent dezvelită, gânduri prea rele. Și pe când, peste groazele astea toate, îl chinuie tocmai fierbințeala frigurilor de baltă, sosește diligența cu oameni care spun cum la tactul de mai sus al poștei au măcelărit hoții pe hangiu și ai lui „cu o absurdă sălbăticie“. După îngrămădirea aceasta meșteșugit enormă a motivelor de groază dinafară, îndoite cu visele înspăimântătoare ale omului în delir de friguri, se pregătește cetitorului o clipă de constrast: chipurile de comedie ale studenților care se luminează între ei și, mai cu seamă, luminează pe conductorul diligenței, despre Darwin, atavism, și toată filozofia, de ultim tiraj pe atunci, a criminalului născut. Intermediul acesta, apăsat până la disonanță, face, în definitiv, ca Leiba să rămâie și mai îngrozit de cum îl găsise sosirea diligenței. Frica e la paroxism. Când sosesc hoții, Zibal e gata ca o bombă cu fitilul pus: sigur, e „înghețat și aiurit“, pe când lucrează hoții la poartă, dar de aici încolo va fi și din ce în ce mai lucid. În frică se infiltrează de acum tot mai tare desperarea rece. Răutatea hoțului a pătruns și germinează febril, prin strictă logică interpsihică, în sufletul celui ce stă să fie victimă.

În conducerea acestor mișcări interioare, virtuozitatea artistului este, cred, la limita de sus a posibilităților literare; exacta înlănțuire a termenilor progresiunii e condusă cu o vigoare și minuțiozitate fără clipă de slăbire – te gândești la rabinul din *La Torture par l'espérance* a lui Villiers de l'Isle-Adam, cu rafinata clătinare între nădejde și pierzare; îmi pare însă că, aici, artificialul construcției totale, prea aparent, slăbește întrucâtva verosimilul; schema prea vizibil voită a unei probleme răcește impresia de viață imediată.

Din absorbirea lui bolnăvicoasă, de animal în primejdie supremă, îl trezește pe Zibal vârful sfredelului care a străpuns poarta și-l înțeapă. Hoții lucrează cu un fierăstrău și un sfredel, amândouă simboluri clasice de cazná sălbatică și prelungă; așteptarea sugrumă pe Zibal, alternativ, sub hârșcâiala fierăstrăului și sub roaderea hapsână a sfredelului. În sfârșit, vârful răsucit îl împunge: așteptarea trece în realizare, cu durerea fizică imediată, și nimicește brusc gândul de scăpare. Este aici, în dispunerea imaginilor de chinuri și moarte, în îmbinarea brutalităților palpabile cu zguduirea dinăuntru, o ridicare la culme excepțional măiestrită a mișcării de rafinată pregătire pe care caut să o interpretez. Și e, deosebit, o abilitate supremă în felul cum Zibal e adus ca, din întâmplare, să-i vie ideea de a prăji brațul hoțului. Și cu ce minunată siguranță se dă povestirii mers moderat, îndată ce începe cazna sub ochii liniștiți, în sfârșit, ai ovreiului: savoarea torturii stă în încetineală. Finalul e tradițional melodramatic. Un teatralism vechi, astăzi supărător tare, biruie adesea chiar simțul atât de sigur al acestui maestru. Despre finalul *Făcliei de Paște* a spus Gherea de mult tot ce trebuie.

Metodei acesteia de artă scenică învechită, aplicată pe temperamentul dramatic al lui Caragiale, s-ar putea atribui nu numai prisosurile declamatorii: „Da! s-o țintuiască pe loc… Și rămase tâmp cu ochii holbați pe lumina de la fereastră… Câteva momente el stete astfel încremenit pe altă lume, dar deodată: Da, repetă el surâzând cu o clipire fioroasă; da! s-o țintuiască pe loc!“ – dar și intervențiile explicative ale povestitorului. În subiectivismul acesta se vede apucătura omului de teatru, a regizorului se poate zice, care dacă nu-și prezintă ficțiunile de-a dreptul pe scenă, simte neapărat trebuința să conducă întruna și spectacolul și pe spectatorul implicați ideal în conștiința povestitorului care nu se poate opri de a imagina teatrul… „A! e cu mult mai mică deosebirea între soare și cea mai de nimic scânteie decât între aceasta și întunericul orb!" explică, de exemplu Caragiale, după ce ne-a dat, clară, impresia directă a lămpii cu fitilul lăsat jos de tot, în dugheana unde tremură Leiba în așteptarea hoțului. Sau: după ce evreul se deșteaptă înfiorat de înțepătura sfredelului, și după ce s-a spus cum, în fantezia nenorocitului, unealta luase „dimensii nemaiînchipuite, învârtindu-se mereu la infinit", se mai întinde comentarul astfel, și deplorabil: „Ceea ce se petrecea în acel creier ieșea din sfera gândirii umane: viața se ridicase la o treaptă de exaltare din care toate se vedeau, se auzeau, se pipăiau enorme, de proporții haotice". Într-o pagină cu țesătura strânsă extrem, asemenea retorică face goluri; strictețea reliefului se alterează prin această verbozitate, care înșeală atenția cetitorului.

Maniera arătată în exemplul din urmă se exagerează în *Păcat*, acolo unde autorul vrea să descrie începutul dragostei furiose a seminaristului cu tânăra văduvă: „Vorbe?... încap vorbe?... Cum o femeie știe alinta..." și celelalte, și celelalte. Pentru înțelegerea acestor asperități urâte, îmi pare că, pe lângă graba, firească temperamentului dramatic incomodat oarecum de restrângerile ce i le impune situația de pur narator, e nevoie să ne gândim și la acțiunea scrisului gazetăresc asupra celui literar. Care cetitor, neprevenit că iscălitura e a lui Caragiale, n-ar crede că „vorbele" din citatul al cărui început l-am dat nu sunt ale unui redactor oarecare de supliment literar de pe vremuri? În *Păcat*, reportajul, cu neologismele sale dizgrațios masate, întinde ca o parodie grotescă pe fondul serios și rural al povestirii: „Ce face atâta sensație?... A făcut o nepomenită *sensație* popa... *Succesul colosal* și *spontaneu* n-a *afectat* câtuși de puțin... Când scăpat cu totul de *vermină*, l-au îmbrăcat în mintean... *Revoltat* că vrea să-i ia băiatul, preotul a făcut o *elocventă* apărare a *cauzei* sale. Cuvântul *oratorului* câștigase aproape pe *asistenți*... *Tonul magistral* și *sever* trebuia să *răstoarne impresia* ce preotul *obținuse* cu *elocvența-i sentimentală*... Chiar pentru o faptă sau numai pentru o *demonstrație* – el se repezi și luă pușca... Popa înțelese că *inspirația* nu trebuie căutată"... De neologism, ca obicei rău, nu scapă Caragiale nici în cele de pe urmă pagini ale sale de poveste. E aprope de necrezut că, în *Abu-Hassan*, în *Kir Ianulea* și în ultimul text rămas de la el: în fragmentul de *Poveste*, toate bucăți de ton arhaizant și popular, artistul care altfel își îngrijea scrisul cu o frică fanatică a putut lăsa străinisme moderne atât de izbitoare ca: „(daruri) *prețioase*", *„cazarmă"*, *„credit"*, „(mă gândesc la) *viitorul* meu", „(cât îți sunt de) *recunoscător*", „(în fiecare zi) *regulat*", „fii *sigur*", te *„asigur"*, *„raportul"* (e vorba de un calif care primește „raportul" vizirului), „om *prețios*", *„ruptură"* (cu înțelesul francezului *rupture*), „împărați (din poveste) care vedeau o amenințare pentru *siguranța* lor". Deprinderile ziaristului bucureștean au făcut să adoarmă uneori cu totul până și atenția excepțional veghetoare a acestui artist: un exemplu tipic de ce poate mediul, în acțiunea lui neobservată, dar sigură, ca pătrunderea unei boli lungi , ascunse și fără leac.

Acea expunere unde e povestită dragostea lui Niță cu văduva bogată nu e concisă, ci aruncată ca de mântuială. Dar maestrul se ridică din nou în toată strălucirea puterilor sale, de la primul tablou al dramei: apariția copilului pierdut și ticăloșit în fața cafenelei și intervenția indignată a preotului. Petrecerea aceasta inconștient neomenească, în mijlocul târgului, ne duce brusc în plina dezolare a vieții de provincie. Accentul violent al acestui început e însuși fiorul perfectei exactități artistice. Privim aceeași esență de mizerie care ne întâmpină în *Grand Hôtel Victoria Română*: cânele pe care, acolo, îl dau în tărbacă, până-l ucid, măturătorii, pentru petrecerea unor suflete atrofiate de o monotonie tâmpitoare și aproape sinistră, și fata publică în cămașă, izbită peste gură de pumnul gardistului, sunt figuri din aceeași familie cu Mitu Boieru, stranii unelte vii de distracție pentru primitivele trebuințe ale unor nenorociți de abrutizați. În *Păcat*, figura centrală a tabloului, copilul măscărici, nu e tratată episodic, ci dezvoltată progresiv în vederea crizei imediate: preotul trebuie să descopere acum îndată rodul blestemat al păcatului din tinerețe. Când cafegiul l-a făcut să înțeleagă cu prisos cine e copilul dezmățat, preotul rămâne înecat de sudoare, cu coatele pe masă, strângându-și tâmplele în pumni, „cu ochii țintiți la o muscă ce umblă mărunțel pe tabla de marmură albă". Și acum ni se arată mișcările insectei ca și cum, dintr-o dată, ea ar fi personajul principal în acțiune: „ce socoteală s-o fi făcut în capul cel mic cât un bob de mac nu se poate spune: destul că musca stete pe loc, își dezmorți labele de dinapoi împleticindu-le una de alta, își netezi frumos mustățile cu labele de dinainte, apoi deodată se-nălță și pieri". Îndată după asta: „Omul, deșteptat, se ridică de pe scaun și ieși". Atât. Despre zguduirea și clocotul din sufletul lui, nici o vorbă. Acestă înlăturare a oricărei analize directe, mascarea deplină a unei smăcinări interioare în culmea ei, prin desfășurarea unor mărunte imagini exterioare, însemna o îmbogățire adâncă a artei literare românești.

Judecat numai din punct de vedere al înaintării dramatice, conflictul dintre procuror și preot ar putea părea de prisos; dar în această întâlnire se lămuresc, întregi, firea aprinsă a popei Niță, care în scurt se repede să ia pușca, și cumințenia răbdătoare și isteață a cumnatu-său Cuțiteiu. Cuțiteiu este prima figură neconvențională de țăran în literatura noastră. Așa schițat scurt cum este, primarul din Dobreni ne rămâne, de la prima cetire, o amintire întreagă, pentru totdeauna vie și familiară. Trei pagini și jumătate de format obișnuit ne lasă Caragiale să auzim stând de vorbă pe Cuțiteiu cu popa Niță, și atât ajunge ca să-l pomenim pe primarul ca pe cele mai ilustre chipuri din romanele și dramele lumii întregi.

S-ar putea zice că fatalitatea e acumulată cu exces în povestirea aceasta. În casa prefectului, preotul încremenește în fața unui portret – e tocmai dragostea lui de acum câțiva ani, iar soția prefectului e fiica iubitei de mult pierdute: preotul ne apare doborât de lovituri prea multe și prea grele, care colaborează pare că într-o prea evidentă sistemă. În *Făclia de Paște* bogăția motivelor e concentrată cu economie bine socotită, în vederea efectului principal: ridicarea fricii până la o smintire care se rezolvă într-o luciditate grozavă; dincoace, întâlnirea cu portretul iubitei și hidosul acces de isterie al fiicei acesteia exasperează inutil suferințele preotului: greutatea motivelor e hotărâtă în altă parte. Cumințenia de prisos a lui Cuțiteiu, încercarea neizbutită pe lângă prefect lasă loc celor două ființe necumpănite, preotului și fiicei sale, să se lupte cum vor ști. Catastrofa e, de acum încolo, sigură: Mitu, băiatul bun și slab, va fi atras într-însa, și zdrobit, numai de puterea femeii. Peripețiile din urmă – rugămințile deznădăjduite ale tatălui către fiu-său, turbarea femeii care se vede părăsită și frenezia revederii, goana preotului după îndrăgostiți și împușcarea – se urmează cu o precipitare savantă proprie viziunii dramatice. În jurul zbuciumului acestuia de moarte, liniile statornice ale lumii de toate zilele: „o sprânceană alburie se ivește pe coama dealului de către răsărit... Pe lângă crucea din răspântie scârție roatele căruțelor ce pleacă din vreme să nu le ajungă zăduful pe drum... Sprânceana albă crește și alte roate venind din deal la vale se aud apropiindu-se... o doină din frunze, cântec de drumeț fără griji... și vorbă..." Dar cu ce stranie adâncire a impresiei de sat de la noi încunună întunecata întâmplare cuvintele minunte: „cele trei *clopote mici și sărace* se pornesc deodată să țipe și să se vaite cu o jale nebunească"!

Pe timpul compunerii celor două nuvele (1889–1892) Caragiale scrie cele trei amintiri despre Eminescu și câteva foiletone critice *(A zecea muză, Temă și variațiuni, Norocul culegătorului)* și retipărește *Amintiri din teatre*. Acestea din urmă, cu schițele *25 de minute* și *Om cu noroc*, continuă, singure în acel moment, seria portretelor și povestirilor umoristice ale debutantului din *Claponul*. *25 de minute* arată în plină maturitate pe autorul *Momentelor*, printre care bucata a și fost așezată mai târziu. Provincialii la gară, primind pe măriile-lor în trecere, sunt primul motiv asupra căruia verva miraculoasă a lui Caragiale se înverșunează cu o lăcomie superb meșteșugită. Un comic enorm, așa cum îl iubea Caragiale, e acumulat aici; dar distribuirea lui e atât de sigur economisită, încât concentrarea excesivă ni se impune, fermecător, ca o viziune normală. Caricatural, dar exact verosimil: acesta-i semnul lui Caragiale. Din schița de care vorbim se vede, desăvârșit, cum dispunerea amănuntelor care specifică figurile, lumea și chiar materialitatea vieții lor întreține și aprofundează treptat impresia acelei realități care e fondul experienței noastre locale românești.

În anul următor publicării schițelor de care am vorbit începe prima serie a *Moftului român* (1893), aducând ca substanță nouă comicăria ardeleană și pedagogică a scenelor rostogănene. Ca în *Justiție* și în *Art. 214*, suntem și cu tablourile din *Școala română* – cum e titlul general sub care apar dialogurile lui Rostogan în *Moftul român* – în plin teatru. *Art. 214* a fost tipărit întâi cu subtitlul: „comedioară în trei scene“. Neapărat ne gândim la mimiambii lui Herondas: aceleași cadre, aproape aceleași proporții, și același material: acțiuni scurte și vii din viața mahalalei, cea bogată în certuri și scandaluri grabnice, ca și în naive împăcări – la vechiul mimograf alexandrin, ca și la bucureșteanul dramaturg. Mahalaua e dramatică; mahalagiii sunt copii ai naturii, iritați de vecinătatea unei lumi care trăiește în strălucire. Și o mahala meridională e, se-înțelege, îndoit dramatică. Suburbanii Bucureștiului au colaborat, natural și involuntar, cu geniul înnăscut al lui Caragiale.

Comicul dialectal este o formă populară a cărei vigoare, egală prin toate vremile, nu va putea slăbi decât o dată cu anularea treptată a diversității graiurilor. Cine înclină a sublinia prea apăsat lipsa de originalitate a tehnicii lui Caragiale ar trebui să-și aducă aminte că, în Alecsandri, de exemplu, ridicului lingvistic este paiațărește redus la stropșirea vorbirii străine la întâmplare, pe când fiece replică a lui Rostoganu zugrăvește toate elementele tipului, și că deosebirea e considerabilă. „Nu de dragul cuvintelor am căutat anume să vă născocesc o povestire. Eu de hatârul povestirii caut într-adins cuvinte“, spune Caragiale undeva. În cazul de care vorbim, preceptul își află aplicare textuală, și nu mai puțin ilustratoare pentru metoda artistului și pentru nivelul artei sale. Prin cascada de ardelenisme amuzante, cu neclintită siguranță psihologică alese, se întrupează un chip de dascăl, atât de vanitos cât de mărginit, aspru din firească mojicie, blând din prescripție pedagogică ori din servilism, plin de naivă ambiție pentru renumele școlarilor săi, și lichea cât vreți, din colecția de lichele a lui Caragiale, poate cea mai simpatic hazlie.

În prima serie a *Moftului român* (1893), bucățile pur narative sunt rare, în afară de *Rostogan* numai scena la judecătorii de ocol (*Justiție* din *Momente*). Notița critică și parodistică primează în anii aceia *(Statistică; O invenție mare, Smărăndița)*, și încep *Reminiscențele: Entuziasm și hotărâre* (dezvoltat mai târziu sub titlul *Jertfe patriotice*) și *Reformă*, amintire despre Kogălniceanu publicată în *Vatra* din 1894. Dar în același an din *Vatra*, Caragiale publică prima lui *Poveste*, cu subiect luat de la favoritul său Anton Pann. Cui n-a luat în seamă grija extremă care, de la început, călăuzea scrisul lui Caragiale, îi poate părea surprinzătoare în ultimul grad siguranța în tratarea unor forme de stil deosebite cum nu se poate mai mult. Sigur, e o poveste glumeață; schimbul de vorbe între băieți și părinți, apoi între tată și mamă fac o clipă strălucită de comedie. Dar iată altceva: „Și numa-ntr-o livede răcoroasă, când se opresc să mai răsufle caii de atâta urcuș, aud niște miorlăituri, să fi zis că e vreun cotoi sălbatic, ori cine știe ce lighioană. Au început să sforăie caii și să-și ciulească urechile înspre partea de unde venea zgomotul. Împăratul zice: Ce să fie? – că nu se vede nici o mișcare în iarba înaltă a pajiștii și miorlăiturile îi dedeau zor înainte. Un curtean tânăr, mai îndrăzneț, zice: Nu dați drumul câinilor! – sare jos de pe cal și pâș-pâș pân iarbă, merge binișor cu arcul gata către locul bănuit. Aproape de tot se oprește și-ntinde arcul... Altă miorlăitură... trage, săgeata vâjâie și se pierde în desișul ierbii, care se clatină încet din vârf... În sfârșit, vânătorul mai face un pas, doi, se uită bine și rămâne încremenit.“ E o icoană plastic desăvârșită, și pătrunsă de mișcare, ca pentru strofa unei balade epice. Apoi, discret strecurată, o comparație, una singură: „parcă era, când s-arăta în fața bătrâneților lor, ca un luceafăr scânteietor și vesel în fața unui drumeț ostenit“. Irezistibil, Caragiale scurtează și iuțește mișcarea cât poate. Aplecarea firească spre schița dramatică nu se dezminte nici aici; iar nevoia de dialog stăpânește până într-atât, că sfârșitul povestei e o dezbatere între cetitorul închipuit de față și povestitor.

În același an 1894 a tradus Caragiale *Răzbunare*, o nuvelă de Carmen Sylva. Cruzimea firească și logică a ruralului atrăgea pe artistul care, nu demult, închipuise pe Ileana din *Păcat* și aerul îmbâcsit de tortură al *Făcliei de Paște*. Poate că tragicul acesta cu suflu preistoric, îl atrăgea pe Caragiale și prin contrast, satul, cum desigur trebuia să fie, de mediocritatea caraghioasă a mahalalei. Traducerea din Carmen Sylva e cu deosebire instructivă prin felul autocratic în care tratează Caragiale originalul romanticei diletante: pagini întregi de dialog fără caracter, de pitoresc dezlânat cu descrieri de costume și citații din doine, le taie traducătorul, reducând povestirea la proporțiile unei drame pline de amănunt viu, colorată sobru și exact. Tot astfel scurtează el, în ultimii ani ai carierei sale literare, nuvela vechiului Cervantes, *Curiosul pedepsit*, cu nesfârșitele ei scrisori și sonete intercalate, nuvelă pe care, în teorie, o admiră nemăsurat; e amuzant de tot că din cele 117 pagini ale originalului, Caragiale păstrează 23. Numai cu asemenea reduceri sunt, de altfel, valabile mai toate admirațiile îndrăgostiților absoluți de frumuseți trecute, cu deosebire în ce privește genul narativ. Dar chiar textul lui Poe-Baudelaire îi pare lui Caragiale prea lung; și nu e de mirare: propriul lui scris, în formă definitivă, cu greu se putea hotărî să nu-i pară prea lung... „La răspântia unei mahalale mărginașe“: deschizând o dată la întâmplare exemplarul meu (*Momente*, pag. 247, Socec, 1901), Caragiale s-a oprit la acest început de schiță, și a început să strige: „dar asta nu se poate! Nu vezi ce lung e, cum mă ține-n loc?!“ – și a îndreptat îndată: „La o răspântie de mahala“ etc. Scrie și subliniază apăsat Caragiale, pe o foaie a celui din urmă manuscris al lui: „Cu mare băgare de seamă la tot ce se poate suprima – *cât de mult*“. Este însuși imperativul moralei lui de artist.

Până la sfârșitul anului 1897 urmează, în *Epoca*, șirul notițelor critice, sau literare sau politice, și al *Reminiscențelor*. O excepție curioasă, în răstimpul acesta, ca și în toată opera, e schița *Între două povețe* (în *Literatura și arta română*, revista lui N. Petrașcu, și apoi în *Epoca*), o bucată făcută, pare că, pe prinsoare, și unde din Caragiale nu văd să mai fi rămas altceva decât corectitudinea gramaticală.

Curând după seria notelor critice și a *Reminiscențelor*, apar în *Gazeta săteanului: Cănuță, om sucit, La Hanul lui Mânjoală, Două bilete pierdute* (mai târziu: *Două loturi*), *În vreme de război*. Primele trei au fost retipărite în *Momente;* evident, numai cea din urmă e la locul ei în galeria portretelor și scenetelor comice bucureștene. Materialul acelui volum nu pare strâns după o normă mult mai riguroasă decât alte colecții ale scriitorului; s-ar putea zice totuși că *La Hanul lui Mânjoală, Cănuță, om sucit, La conac*, căror se pot adăuga *Inspecțiune* și *Ultima emisiune*, contribuie a face din acel volum ca un manual de exemple al artei narative carageliene aproape complet.

Cănuță, om sucit e schițarea în negru a unei vieți și a unui caracter de orășean, om ciudat din naștere, și ciudățenia lui dă un relief aspru mizeriilor tipice ale clasei sale. E un umor trist până la sinistru în soarta acestui țicnit, în care și mintea și simțirea sunt pătrunse de o cinste grozavă, totdeauna îndreptată de-a-ndoaselea. Cănuță nu-și află pereche, în Caragiale, decât pe nenea Anghelache, casierul: raționamentul acestuia, paradoxal și furios, împotriva inspectorilor care-l lasă-n pace fiindcă e „cinstit“ l-ar fi putut zbiera, întocmai, și Cănuță, din adâncul ființei sale de maniac virtuos. Întâmplările băiatului Cănuță sunt triste și amare; inima bunicii este, firește, plină de duioasă durere pentru nepotul care, tocmai în noaptea când împlinește treisprezece ani, bătut și degerat, șade plângând pe marginea lăzii și se șterge la ochi cu căciula;

sfârșitul lui nenea Anghelache este o tragedie exasperantă și stranie, iar grupul cerșetorilor, în *Ultima emisiune*, atât de semnificativ împlinit cu apariția popii, el însuși un tip specific de cerșetor în orașele noastre, formează o icoană strâns umplută de mizerie concentrată. Toate aceste „subiecte“ compun o colecție aleasă de pretexte pentru dezvoltări duioase și comentarii emoționante: cu atât mai tare se vede, în realizările lui Caragiale, respectul strict și consecvent, simțul delicat al artistului pentru obligațiile pe care le-a luat dintru început față de atenția și fantezia cetitorului. Orice eventuale pretexte de sentimentalități sunt prevenite și paralizate prin violențele ciudate și totuși logice ale casierului Anghelache, care, de la început, dau întregului tablou un ton definitiv serios și bărbătesc; iar apariția, în chiar inima dramei, a camaradului înțepenit despre ziuă, în paroxismul beției, zâmbind tâmpit pe când amestecă automatic zahărul în cafea, oprește orice orientare unilaterală a interesului și menține atenția în echilibru specific de contemplare. Figura aceasta de bețiv în extaz e o diversiune surprinzătoare, prin naturalețe și ca strălucire de efect.

La conac este o replică palidă a motivului cu diavolul din *Hanul lui Mânjolă*. Păcatele tânărului agiamiu la conac, unde cade sub toate ispitele clasice ale dracului, sunt cuprinse, foarte neobișnuit pentru Caragiale, între o introducere și o încheiere – care-i o repetare în chip de refren a introducerii – amândouă cu o intenție pitorească și poetică, care nu cade în gama, oricât ar fi ea de bogată, a scriitorului. Totul rămâne în stare de schemă, dă impresie de încercare, de exercițiu pare că. În *Hanul lui Mânjoală* parfumul local și vechi e tot atât de magistral concentrat ca în *Kir Ianulea* sau în *Calul Dracului*. Localizarea e pregătită cu un simț al culorilor și accentelor care minunează la fiecare cuvânt, căci fiecare, ori în dialog, ori în descriere, detaliază conturele și întărește culorile. Caragiale a lăsat exemple rare de câtă bogăție în efecte se poate obține prin sobrietate rafintă. Totdeauna te gândești la sosirea pe-nserate la han, la chirigiii de pe lângă focuri, la țiganii care țârlăie oltenește, la odaia albă cu miros de mere și gutui, dar îmi pare că te oprești deosebit la Gheorghe Nutrăț, care păzește la coceni. Numele lui, locul și momentul când îl întâlnești, cum vorbește cu capra și cum răspunde celui care-l strigă să-l ajute, sunt așa pare că, încât din pricina lui Nutrăț îndeosebi îți aduci aminte de Hanul Mânjoloaei și de toată povestea ca de o întâmplare a ta.

Dintre toate, cea mai uitată – poate și cea mi puțin cunoscută pe vremea ei – a fost până acum nuvela *În vreme de război*. Caragiale nu a retipărit-o; publicul și critica au rămas să se pasioneze de *Năpasta*, de *Păcat*, de *Făclia de Paște*, lucruri nu numai frumoase, dar și deosebit senzaționale și cu pricină de prelungiri ideologice. Se întâmplă destule, și tot întâmplări tari în acea lungă povestire, rămasă atâta timp pierdută în *Gazeta săteanului*, de unde a scos-o la iveală, cel întâi, Luca Ion Caragiale. Nenea Stavrache, cârciumarul, om cu stare frumoasă, are noroc să mai moștenească și pe frate-său, popă cu avere mare și vajnic căpitan de hoți, a cărui bandă tocmai fusese prinsă. Mai mult crede că-l are nenea Stavrache norocul acesta, decât îl are adevărat; fiindcă popa, ascuns printre voluntarii din 77, și acum dat ca mort, i se tot arăta prin vis, câteodată și în trezie, și-l necăjește rău până-l smintește de tot. Când, în sfârșit, fostul popă vine într-o noapte, în carne și oase, și-l roagă cu lacrimi să-l împrumute numaidecât cu câteva mii de lei, că se greșise omul cu casa reghimentului, pe nenea Stavrache îl apucă nebunia mare, cu furii, iar celalt rămâne cu ochii la dânsul, în pierzare. Este adică istoria bucuriilor, grijilor și spaimelor treptate ale unui cârciumar, până la înnebunire deplină, pentru o pricină de avere mare. Gustul lui Caragiale pentru situații extreme și coincidențe ciudate apare și aici slujit de aceeași virtuozitate ca în cele două nuvele mari dintâi. „Afară plouă mărunțel, ploaie rece de toamnă, și boabele de apă prelingându-se de pe streșini și picând în clipe ritmate pe fundul unui butoi dogit, lăsat gol într-adins la umezeală, făceau un fel de cântare cu nenumărate și ciudate înțelesuri. Legănate de mișcarea sunetelor, gândurile omului începură să sfârâie iute în cercuri strâmte, apoi încet-încet se rotiră din ce în ce mai domol, în cercuri din ce în ce mai largi, și tot mai domol, și tot mai larg. Când cercul unui gând ajunse-n fine așa de larg încât conștiinței îi era peste putință din centru să-l mai urmărească din ce se tot depărta, omului i se pare c-aude afară un cântec de trâmbițe…“ Transcriu acest exemplu lung, pentru că în el se vede atât de frumos cum pregătește scriitorul pe hangiul lui pentru vedeniile grozave care-l așteptă, dar și de hatârul celor care au spus, ori mai spun chiar, că scrisul lui Caragiale nu cunoaște decât stilul „telegrafic“. În desfășurarea viselor urâte artistul introduce diversiunea următoare: „Era o zloată nemaipomenită: ploaie, zăpadă, măzărică și vânt vrăjmaș, de nu mai știe vita cum să se întoarcă să poată răsufla. Deși aproape de nămiez, în tot satul era astâmpăr desăvârșit ca-n puterea nopții; ba nici glas de câine nu se mai auzea, cine știe în ce adăposturi se odihneau paznicii curților. Drumul parcă era pustiu… Domnul Stavrache încuie cicmigeaua, pe urmă prăvălia, și trece-n odaie, la căldură… După ce se dezmorțește bine domnul Stavrache la gura sobii, iacă-te pe-nserate, că bate cineva la ușă. «Care-i acolo?» întrebă hangiul. «Eu, domn' Stavrache, răspunde un glas slab de copilă… Deschide.» Hangiul trage veriga. Vântul de-afară duhnește pe ușă, aruncând înăuntru o fetiță foarte rebegită. Copila d-abia poate vorbi; fălcile îi sunt înțepenite de frig; deși pe potrivă de copil sărac, e destul de bine îmbrăcată: are peste cămășuță minteanul lui tată-său; pe picioarele goale niște cizmulițe vechi ale mă-sii, și pe cap un testemel. «Ce vrei?» «M-a trimis maica, să-i dai de un ban gaz, și taica de doi bani țuică.» Și fata scoate de sub mintean cu băgare de seamă două clondire. «Da'… zice să nu pui gaz în a de țuică și țuică-n a de gaz, ca alaltăieri, că iar mă bate… și… să măsori bine»… «Da' bani ai adus?» «Ba!… zice că să scrii.» «Iar să scriu?… Scrie-v-ar popa să vă scrie de pârliți!» În prăvălie d-abia se mai vede. Fetița, apropiindu-se de domnul Stavrache, care-i toarnă țuică, rămâne cu ochii pe un covrig stingher, uitat pe tarabă. Hangiul s-apleacă sub tarabă să ridice tinicheaua cu gaz; în clipa aceea, fetița întinde mâna, ia covrigul și dă să-l vâre iute sub mintean; dar domnul Stavrache se ridică. O fi tras cu coada ochiului, ori știa că fusese un covrig pe tarabă și acu pierise? că, fără vorbă, lip! o palmă peste obrazul înghețat. «Lasă covrigul, hoațo!… De mici vă-nvățați la furat, fire-ați ai dracului!» Fata a lăsat covrigul și a pus mâna pe obrazul încălzit. Apoi a luat cuminte sticlele, le-a ascuns sub mintean și a pornit afundându-se în negura nopții viscoloase.“ Cu acest exemplu, mai lung încă decât celalt, încerc a ademeni lumea să citească toată povestirea atât de puțin cunoscută. În afară de aceasta, trebuia arătată întreagă această întrerupere a viselor chinuitoare ale domnului Stavrache, cu atât de minunată artă odihnit o clipă prin aceste iritări ușoare care-l întorc la interesele lui sănătoase de negustor.

Îmi spunea Caragiale că, în urma unei lungi dezbateri cu niște prieteni, despre noroc și nenoroc, i-a dat în gând această culme de nenoroc: să nimerești două bilete de loterie cum le-a nemerit domnul Lefter din poveste. Lui Caragiale îi plăcea să imagineze cazuri unde hazardul seamănă a voință răutăcioasă, când fatalitatea capătă fizionomie perfidă, cum se vede în povestirea rezumată mai sus, în aceasta de care vorbim acum, în *Păcat*, în acumularea motivelor de groază, în același ceas, pe capul lui Leiba Zibal. E clar că anume dispunere a fatalității, în tragic și în comic (vedeți coincidențele de soartă ale băieților de prăvălie Mache și Lache în schița *De Paști*, sau cazul excesiv schematic al lui Ghiță și Niță la concursul de caligrafie, ori mai ales „fatalitățile“ din *Tren de plăcere*, aici în armonie deosebit de intimă cu psihologia personajelor), poate favoriza acumularea de culminări dramatice. Mecanismul acesta, care ar putea supăra prin simplitatea lui, stă bine ascuns sub pitorescul vieții d-lui Lefter, cu consoarta și amicii săi, cu chivuțele farfurigioaice, cu fețele polițienești și cu d-l șef de la minister. Iar invectivele de la bancher dau unul din cele mai desăvârșite finale din întreg Caragiale: un capitol mare din ideologia micului-burghez e strâns acolo în cinci rânduri de adevăr monumental.

Iritat prea mult de sentimentalismul gros, care, pe atunci, umfla literatura ce se fabrica în jurul său, Caragiale anină bucăţii perfect încheiate o digresie literară: parodie de intenţie polemică. Accidentul se datoreşte, cred, unei lipse de stăpânire momentane asupra căreia n-a mai vrut să revie, dar poate şi faptului că nu lua destul de des condeiul în mână, pentru a face polemicii loc deosebit şi unde trebuie.

Anii 1899-1900 sunt anii *Momentelor*. „Negreşit că *Momentele* şi alte novele şi schiţe nu se pot compara cu scrierile cele dintâi", scria domnul Iacob Negruzzi la moartea lui Caragiale; iar Gheorghe Panu, ceva mai înainte, zisese, în treacăt dar sigur: „Caragiale de aproape douăzeci de ani n-a mai scris altceva *decât oarecare siluete* şi *tipuri* pentru *Universul*". D-l Negruzzi judeca, cred eu, mai ales din părerea de rău pentru depărtarea lui Caragiale de *Convorbiri*; iar Panu a fost, între oamenii noştri cunoscuţi, cel mai impresionant exemplu de nepricepere literară. D. C. Olănescu, ca raportor pentru premiere la Academie a recomandat volumul: „*castigat ridendo mores*[1] – bine alcătuite şi cu o aşa de graţioasă discreţiune subliniate – slobodă veselie, cea atât de binefăcătoare traiului şi sănătăţii – interesant studiu de năravuri". Cum am zice: călduros prieteneşte, dar cam străin şi evaziv; fiindcă, chiar ca „îndepărtată răsfrângere", apropierea „părţii fantastice şi părţilor descriptive" din *Hanul lui Mânjoală* de „umbrele lugubre ale lui Edgar Poe" implică o ciudată neatenţie din partea ilustrului referent.

Despre formula obişnuită, că producţia lui Caragiale e mică şi uniformă, îmi spunea odată Vlahuţă că e de mirare cum oamenii nu iau seama la bogăţia de figuri şi întâmplări câtă e numai în *Momente*. Constatarea lui Vlahuţă îmi pare capitală, şi cu atât mai mult când o raportăm, cum se cuvine, la întreaga operă. Dar Vlahuţă evalua ca artist, atent la detalii; publicului nu i se poate cere această băgare de seamă, şi nici criticilor totdeauna. Într-o notiţă sobră şi plină, d-l Ibrăileanu, singur, a luminat cum se cuvine acest adevăr esenţial despre Caragiale.

E de gândit dacă nu cumva unor dintre cetitori sau literaţi tipărirea în foileton de gazetă populară nu crea, ea singură, o prevenire defavorabilă scriitorului. Pe un bucureştean intelectual l-am auzit zicând, pe când încă mai trăia Caragiale, că sunt în capitala noastră o sumă de băieţi spirituali, gata să-ţi fabrice oricând mărunţişuri amuzante ca ale lui Caragiale. Şi ştiu bine că părerea aceasta nu era a unui izolat: omul acela făcea parte dintr-un public îndeosebi iritabil faţă de scrisul lui Caragiale – era un vechi socialist de Bucureşti, pe atunci chiar asimilat de mult partidelor de ordine.

Arta lui Caragiale de povestitor se arătase, hotărâtă în toate elementele ei, înainte de seria *Momentelor:* de aci încolo avea ea să se exemplifice, încă o dată, într-un material de cea mai savuroasă varietate. Ridiculul ideilor la proşti *(Situaţiunea, O lacună)* şi la lichele (*Atmosferă încărcată, Tempora, Greu de azi pe mâine*), ridiculul vanităţii politice şi sociale *(Amicul X)*, ridiculul pueril al provinciei *(Telegrame, O zi solemnă, Tardiv, Monopol)*, încornoraţii cu ştire şi fără *(Mici economii, Diplomaţie, Cadou, Lună de miere)*, mondanitate mitocănească de Bucureşti şi de provincie *(Five o'clock, High-life)*, mamiţici ambiţioase cu puişorii lor, în toate stadiile unei educaţiuni de bună familie *(Domnul Goe, Vizită, Bubico* – căţelul e numai o altă probă de domn Goe –, *Bacalaureatul, Lanţul slăbiciunilor)*, petreceri reuşite, sau contrariate *(La Moşi, Tren de plăcere, La Paşti)*, presa caraghioasă *(Reportaj, Ultima oră, Boris Sarafoff, Groaznica sinucidere, Duminica Tomii, Cronica de Crăciun, Cronica de joi)* sunt împărţiri care se formează de la sine în amintirea cetitorului.

Cele dintâi observaţii fixate de Caragiale, în schiţele din *Claponul* pomenite mai sus, au fost înfăţişate de păpuşi schematice. Şi fiindcă aceste scheme au fost reproduse, aproape întocmai, şi în *Moftul român;* fiindcă aceeaşi procedare, deşi sub forme mult mai bogate, revine în două schiţe de mai târziu *(La Paşti, Triumful talentului);* în sfârşit, pentru că Lache, Mache,

Mitică şi Costică sunt nume adesea repetate de Caragiale, se aude nu rareori generalizarea greşită că, în acest scriitor, primează schema. Nu e greu de probat statistic greşeala acestei judecăţi, recitind, în şir, tot materialul narativ al lui Caragiale; sau, mai simplu, dar tot atât de sigur, recitind *Momentele*. Pe observatorul Caragiale, din capul locului, l-a impresionat slaba diferenţiere a omenirii mahalalelor; şi această constatare şi-a lămurit-o el energic în schiţele de la început. Trebuie luat aminte că acei mici-burghezi bucureşteni erau creaturi ce se supuneau, prosteşte imitatoare, unor mode şi atitudini fixate a căror tiranie, exagerată de propria vanitate simplistă a imitatorilor, contribuia cu deosebită putere să-i uniformizeze. Iar abundenţa ticului verbal, care e şi ea un element de schematizare, nu decurgea cumva din vreo apucătură absurdă a caricaturistului cu orice preţ, ci e, în realitate, o apucătură a păturilor populare urbane de aici şi, poate, din toate ţările dinspre miazăzi. Adesea ticul verbal e, probabil, un simplu efect al vioiciunii şi abundenţei în expresivitate, un fel de gest lexical; mai în adânc, însă, se va fi ascunzând sub el şi o inocentă vanitate de a-şi sublinia debitul cu înţelepciuni, atunci mai ales când cuvintele corespunzătoare se bucură tocmai de prestigiul modei. De aici trebuie înţeleasă, cred, valoarea deosebită a formulelor şi ticurilor verbale în crearea însăşi a figurilor carageliene. Încercărilor din *Claponul* le urmează foarte de aproape *Amintirile din teatre:* aici nu mai sunt scheme, ci stofă concretă, relief, culoare. Ochiul omului născut pentru teatru vede neapărat pitoresc: observaţia inteligentă, care schematizează şi defineşte în spiritul exactităţii raporturile dintre datele empirice şi viziunea pitorească a figurilor, în amănuntul lor iraţional ce se impune sensibilităţii artistice numai prin existenţa sa viu afirmată, s-au combinat cu misterioasa perfecţie a proporţiilor în arta lui Caragiale.

Trei prieteni stau de vorbă, târziu noaptea, într-o berărie. Fără să poată spune de ce, toţi trei, deodată, se gândesc la Costică Panaite, un amic al lor din tinereţe, dispărut acum în provincie. „Câtă vreme nu vorbesc, gândurile lor umblă departe pe cărările pe care ei le-au bătut odinioară întovărăşiţi de Costică; şi cu cât mai mult umblă acele gânduri, cu atât le reînviază în faţă, din ce în ce mai palpabilă, figura vechiului prieten, cu toate atributele ei caracteristice. Când figura amicului Costică s-a întrupat întreagă în imaginaţia lor, toţi trei îi zâmbesc cu dragoste, şi unul după altul: – Ei! aş! – Parol? – Ce! eşti copil!?" Caragiale pare că dă pe faţă aici modul în care se formau figurile în fantazia lui însăşi. Ticul verbal, în cazul acesta foarte dezvoltat – e din trei formule – dă lumina, pare-se, decisivă chipului. În fond, cele trei exclamări nu sunt decât un semnalment amuzant, şi prin aceasta un firesc auxiliar mnemotehnic în mintea amicilor. Pe Costică întreg îl vom vedea de acum încolo. Mai întâi îl cheamă Panaite; e, ce mai vorbă? Costică Panaite, care face, de opt ani, „agricultură de fân şi prune" la o moşie a unui unchi, sus la munte. Aici m-aş mira foarte de cetitorul român care n-ar simţi cel mai delicios fior de adevăr la cuvintele: „a sosit *astă-seară cu un tren întârziat, s-a suit în tramvai,* a mers *până-n colţ la Matache Măcelaru*, acolo *s-a dat jos, să ia un mezelic la o băcănie în colţ, a-ntâlnit nişte prieteni* care beau must… *Ai la o mustărie, frate…* Acu e vremea de bere?… *N-au ăştia un mezelic, ceva? niţică pastramă?*" Sosirea pe seară în Bucureşti, pe vremea culesului, cu un tren întârziat, oprirea în colţ la Matache Măcelaru. „Ai la o mustărie, frate": se poate pomeni un colţ şi o clipă de Românie voioasă şi tihnită mai adevărate decât întâlnirea asta cu d-l Costică Panaite, prin bunătatea luminată a lui Caragiale?

E lucru însemnat, desigur, că pe Costică îl cheamă Panaite. Dar şi pe Nae, din *Situaţiune*, şi pe Lache, din *O lacună*, îi ştiu tot aşa de bine: pe Nae, fiindcă îi cunosc vorba, când se pasionează de politică până la ziuă, la deschiderea simigiriilor, şi fiindcă aşa e el: n-are linişte şi e pesimist în privinţa viitorului ţării, de câte ori nevastă-sa e în dureri de facere; iar pe Lache îl ştiu că, pentru o idee, e în stare să uite şi casă, şi masă, şi tot. Le zic scurt: Nae şi Lache, fiindcă așa cere dispunerea și punctul de plecare al povestei: sunt prieteni de la cafenea, vorbim cu dânșii și de dânșii în fiecare zi. Iordăchel și Costăchel Gudurău, Raul Gregorașcu și unchiul său generalul, căpitan Pavlache de la intendență, Antonache Pamfil, avocatul Statului, Edgar Bostandachi, cronicarul high-life, și d-l maior Buzdrugovici, care-l pălmuiește, sunt, toți, persoane implicate în situații critice foarte speciale, și tocmai din fundul Moldovei. Trebuie spus numele lor întreg. Asta nu-i schimbă nici social, nici moral, nici intelectual, și nici nu însemnează că pe Lache, pe Mache și pe Nae vreau să-i înjosesc, să-i cufund în anonimat umilitor dacă-i chem numai pe numele de botez. Ajunge că, dacă ți-am vorbit cât și cum trebuie de dânșii – mai drept: i-am lăsat să vorbească și să se poarte – ți-i aduci aminte întocmai ca și mine, sau aproape, fiindcă ești de aici de la noi, cum îți aduci aminte întâmplările blajinei coanei Anichii și ale nervosului său ginere Mihalache, la Sinaia, sau dimineața în care madam Caliopi Georgescu te-a luat pe sus în birjă, să te ducă la profesorul de filozofie, ca să-i ceri un 6 la morală pentru fiu-său, fiindcă nu poți uita cu cât temperament ți-a spus cazul: că Ovidiu al ei a luat un 3 la examen, și cât de indiferent e Georgescu tatăl cu copiii, și cât de simțitor e băiatul; nu poți uita nici energia umbreluței dumisale, când conduce birjarul: „lovește în dreapta, lovește în stânga, iar în stânga, și înfige cu putere vârful umbreluței în spinarea birjarului".

„Uite-i ce drăguți sunt!" – zicea Caragiale de oamenii lui. Și adevărat: satira propriu-zisă e rară, iar schițele respective *(Atmosferă încărcată, Tempora, Mici economii)* sunt printre cele mai palide; râsul voios, orientat spre bufon, domină. Când conferențiarul se dă jos de pe tribună să arate de aproape cocoanelor din „Societatea protectoare a Muzelor Daco-Romane" ghetele noi de lac, când băieții de prăvălie, în petrecere de Paști, își țin ghetele care-i strâng pe masă, fiindcă la berăria ailaltă câinele dresat al unui ofițer le luase de jos și făcea sluj cu ele în gură, în mijlocul grădinii – imaginația bufonă uzează de cele din urmă libertăți. Însă, fără greș, observația exactă și din plin nu slăbește, oricare ar fi, pe alocuri, excesele caricaturii. Petrecerea de Paști e stricată de ghetele care strâng, așa cum se strică excursia d-lui Mihalache la Sinaia fiindcă persoanele din familia dumisale, ca atâtea altele din libera Românie, sunt special nedisciplinate și prea greu disciplinabile. În schimb, coana Luxița, moașa, petrece la Moși strașnic, și spre deosebita bucurie a prietenilor ei. Nu e bine dar să zicem de Caragiale că se înverșunează asupra unei clase întregi, și că, de exemplu, vrea numai, cu ură teribilă pe micul-burghez, să ne vâre în cap, ca un punct adică de propagandă, că acei oameni sunt atât de grozav idioți, încât nu știu să pună la cale o petrecere cât de simplă.

Scria Caragiale lui Gherea (octombrie 1906): „Dragă Costică, scriu o piesă într-adins să-ți placă ție: artă cu tendință de hatârul tău, și artă pentru artă de hatârul ei."

N-a avut parte, și noi n-am avut noroc, să-și isprăvească piesa Caragiale; rămâne să ne mângâiem cu informația aceasta, dându-i semnificarea generală care i se cuvine. Caragiale dă la o parte totdeauna hatârul tendenței, pentru a face loc hatârului celuilalt.

După opt ani de odihnă, se pornește Caragiale la lucru: în *Universul*, în *Viața românească*, în *Opinia* din Iași, în *Românul* din Arad, în *Lupta* din Budapesta apar notițe critice, parodii, „momente" și povești, originale și traduceri. Parte din acestea le-a strâns Caragiale în *Schițe nouă* (1910), cea din urmă colecție îngrijită de dânsul; altele au fost retipărite de fiul său Luca.

O *Poveste* lungă a rămas neisprăvită. Pe o foaie, Caragiale notează că povestea aceasta nu se poate isprăvi, că din ea, chiar așa, neisprăvită, se învață acest adevăr: mai mult sunt coroanele pentru capete decât capetele pentru coroane. Evident Caragiale scria astfel, fiind în dispoziții tendențioase; cu alte cuvinte, artistului îi era lene. Pe alte foi, însă, face planuri diverse și amănunțite pentru urmarea și sfârșitul povestei: „Arta pentru artă" nu-l lăsa în pace. În fragment, așa cum este, se găsește, către sfârșit, o lungă digresiune de critică literară, unde ajunge la

insistența lui favorită, că povestirea e „meșteșug"; și compară meșteșugarul prost cu omul șașiu care-ți arată drumul: nu știi, să mergi încotro te îndreaptă cu mâna, sau încotro se uită? Omul șașiu e o traducere populară, dar curios exactă, a formulei artă cu tendință. Întreruperile și anexele teoretice în povestirile lui Caragiale vorbesc de tehnică literară, niciodată de altceva.

„Povestea" e o istorisire artistică; tonul ei se poate numi popular, într-atât că se ferește de neologisme și caută vorba veche, unde și cât trebuie. Cu totul altceva decât poveste populară: sunt chipuri și fapte de dramă istoric-legendară. Conflicte politice și lupte de caractere fac tot fondul. Singure numele oamenilor, țărilor și mănăstirilor sunt nume din poveste. Fantasticul, chiar acolo unde e introdus direct, în *Hanul lui Mânjoală*, în *Kir Ianulea*, în *Calul Dracului*, funcționează numai ca element de motivare; nu e exploatat ca viziune, ci apare ca ciudățenie ușoară – și explicabilă rațional! – cum e cotoiul și căprița Mânjoalei, sau e un fel de joc de cuvinte echivoc, cum e coada lui Prichindel în *Calul Dracului*. Caragiale transpune, cât poate, fantasticul în normalitate umană.

De *Kir Ianulea* a spus d-l Ibrăileanu că e adevărata nuvelă istorică românească. Clasarea aceasta îmi pare necontestabilă. Curtea fanariotă, curtea banului din Craiova, negustorimea de pe vremuri dau întâmplării atmosfera istorică în linii largi și juste. Cu impresionantă gradație prind corp figurile și lumea lor, mai întâi în povestirea lui Kir Ianulea către Kera Marghioala, expunere executată cu aceeași neistovită putere de captivare ca și expunerile din cele trei comedii. Coana Acrivița, familia ei, traiul și certurile cu Ianulea formează o bucată de pură mahala, poate prea puțin deosebită de orice altă bucată de mahala din Caragiale. Însă câtă substanță și culoare în poznele pe care le dau în vileag fetele inspirate de Aghiuță, și cât de savuroasă, în capacitatea ei de localizare, este apariția lui Negoiță (cu nume cu tot!), când, după fuga „pe sub Mitropolie la stânga, către câmpul Filaretului, suind la deal, prin dreptul Cuțitului-de-Argint", Kir Ianulea se oprește „în fața viișoarei unui mărginaș bondoc și îndesat, care tocmai se spăla pe ochi de dimineață la soare în prispa cramei"!

Deosebită între toate compozițiile lui Caragiale este potrivirea de tonuri poetice și fantastice cu un comic prin excelență ștrengăresc în *Calul Dracului*. Aici contrastele, gradațiile și modulațiile sunt de o virtuozitate rară, chiar la acest devotat al îngrijirii artistice.

În liniștea somnoroasă a serii se pornește dialogul viu, în care fiecare replică este un extract rafinat de exactitate umoristică. Baba e mai întâi iscoditoare și plină de atenție maternă pentru băiatul drumeț. Pe urmă, printr-o schimbare diabolic surprinzătoare a tonului, scena se face grotesc erotică. Trecerea între aceste tonalități, violent opuse, e superior realizată prin episodul cu somnul băiatului. Apoi o nouă schimbare de ton și perspectivă: baba se preface în zână, perechea batjocoritor grotescă de adineaori face loc unui grup erotic în toată strălucirea tinereții și frumuseții. La urmă, iar cântecul babei cerșetoare; dar acum, după ce s-au dezvelit comorile ei diavolești, altă rezonanță are milogeala ei peltică: la început umoristic realistă, figura se arată acum într-un acord unde răsună cu straniu farmec amintirea fantasticelor ei frumuseți, închise numai în comicăria vicleană de la început.

Introducerea aceasta privește, mai întâi, pe cei care au citit mult pe Caragiale; puțin ori nicidecum pe cei care nu l-au cetit deloc. Mai mult decât oricăror altora, ea ar putea fi de folos celor care l-au auzit și văzut pe artistul acesta creând, în vorbă vie, figuri și scene. Arta lui e artă vorbită și mimată.

Unii diletanți pretind să tratăm operele celebre așa cum „mamițele" din mahala își răsfață „puișorii", ascunzând poznele și defectele acestora.

Pentru cine nu are logica mamițelor, o bucată rea nu scade valoarea unei bucăți bune din aceeași operă; o bucată bună nu ajută nimic celei rele; și tot astfel nu se compensează amănuntele inegal reușite din aceeași scriere. Vrem să știm cum a fost. Și autorii mari n-au trebuință de precauțiile protectoare ale fanaticilor mai mult ori mai puțin pricepuți, mai mult ori mai puțin sinceri.

Opere, I. L. Caragiale, vol. I, ediție îngrijită de Paul Zarifopol, Ed. „Cultura Națională“, 1930.

INTRODUCERE

Vorbind de bucățile pe care avea să le adune în volumul *Schițe nouă* (1910), Caragiale scria doctorului Urechia: „nu le-aș da pentru tot ce am scris“ (Din Berlin, 14 februarie 1909).

Găsim, în volumul numit: schițe humoristice de felul *Momentelor (Antologie, Greu de azi pe mâine, Monopol, Cronică de Crăciun, Duminica Tomii, Țal, Repaosul duminical)*, o anecdotă orientală *(Pastramă trufanda)*, două satire literare *(Ion, Partea poetului)* și – dacă lăsăm la o parte traducerea din Perrault și câteva bucăți ce par neglijabile, în general – trei povești: *Kir Ianulea, Mamă, Calul Dracului*, care desigur dau colecției noutatea mare. Aceste trei din urmă erau cele cu mult preferate de Caragiale. Din felul cum le cita, din intenția de a lucra mai departe în același gen, de multe ori rostită și curând realizată în *Abu-Hassan* și în fragmentul de *Poveste*, se poate înțelege că, în aprecierea comunicată doctorului Urechia, acele bucăți trebuie să fi avut partea cea bună. Conservatorismul artistic al lui Caragiale se arătase eminent prin supunerea lui statornică înaintea unor norme de artă clasică: corectitudine gramaticală până la fanatism, compunere de o transparență extremă, cu expuneri, culminații și încheieri accentuate aproape didactic, sacrificarea amănuntului în favoarea tipului și a intențiilor generale, iar, prin aceasta, o reducere simțitoare a pitorescului și, în proporție, concentrarea interesului asupra energiei și a motivării acțiunilor. Aici însă, în povestirile din urmă, ambiția lui Caragiale de „a fi vechi“ se putea desfăta în însăși savoarea populară și arhaică a materialului, în înțelepciunea bătrânească a poveștilor. Și artistul care ținea mult să fie socotit „moralist“, adică observator de tipuri și caractere, purta o dragoste, în cele din urmă tot mai stăruitor afirmată, pentru un didactism pe care îi plăcea lui să-l califice: „veche înțelepciune orientală“. Să nu se uite: epoca poveștilor de care vorbim a fost și epoca fabulelor și a traducerii *Curiosului nepriceput*, un fel de fabulă amplificată.

În altă parte am amintit (*Introducerea* volumului I al ediției de față*, pag. XLII), cum în notele pentru urmarea *Povestei* rămase fragment, Caragiale notează:

---

* Paul Zarifopol se referă mereu la volumele pe care le-a îngrijit el în seria *Opere* de I. L. Caragiale, I (1930), II (1931).

„chiar așa neisprăvită, povestea ne învață adevărul că mai mult sunt coroanele pentru capete decât capetele pentru coroane“. Însă această concluzie moral didactică e oarecum dezmințită prin numeroasele proiecte de continuare, unde amănuntul pitoresc tinde vizibil să acopere, ori să înăbușe chiar, morala aceea de fabulă. Contrazicerea este prețioasă prin excelență. Caragiale, artistul curat, a rămas mai tare decât orice cochetare cu tendințe de dogmatizare moralistică. Printr-o fatalitate de același fel, pitorescul a triumfat și a cucerit teren în arta lui narativă, în ciuda canoanelor clasice. Așa au voit, deopotrivă, și puternica lui vizualitate, și orientarea artei literare în general.

Atenția tot mai mare acordată dezvoltărilor prin imagini sensibile caracterizează modificările hotărâtoare ale artei lui Caragiale în maturitatea ei. Și desigur că povestea și legenda, cu materialul lor fantastic, favorizau această evoluție. Iar logica interioară a dezvoltării acestui talent suprem dramatic întărea și mai mult acea transformare, viziunea dramatică implicând neapărat evocare sensibilă.

Prin îndemnuri prudente, Luca Ion, fiul, și autorul acestor rânduri reușisem a seduce pe îndărătnicul Caragiale să citească *La Rôtisserie de la Reine Pédauque, Les contes de Jacques Tournebroche, Clio* și alte câteva colecții de povestiri ale lui France. Lectura umanistului arhaizant în care pitorescul e condus cuminte de prudențe clasiciste, nu putea să scandalizeze, nici să irite pe „moralistul“ român: această lectură a și operat ca o provocare rodnică asupra celui pregătit de alte motive, mai hotărâtoare, desigur, pentru a-și deschide câmp nou de lucru artistic.

Paragrafele disciplinei clasice le păzise Caragiale cu sfântă strictețe, de la cele dintâi încercări ca povestitor; de o perfecționare în sensul acelei discipline abia poate fi vorba. Preferința pentru povestirile din urmă, entuziast rostită, se adresa, vrând-nevrând, unor elemente de artă realizate dincolo de granițele strictului clasicism. Și dacă, prin încăpățânare doctrinară, Caragiale era totdeauna gata a tăgădui, în principiu, valoarea pitorescului, tot el îți evoca, în cuvinte și mimică, pe Kir Ianulea, pe baba din *Calul Dracului*, ca și pe Jérôme Coignard sau pe Mosaïde, cu un relief și o culoare ce dovedeau cât de tiranic îl obseda și îl încânta imaginea plastică și colorată a figurilor.

În sfârșit, aceste modificări ale artei sale au, toate, acest înțeles definitiv, că el se făcea din ce în ce mai povestitor: scurtimea și precipitarea dramatică cedează treptat unei expuneri largi și potolite, cu atenție la detaliul concret, ce-și are valoarea lui constructivă, fără a fi silit să însemneze numaidecât o culminație sau să prepare crize. Stilul curat narativ se dezvolta acum liber, scăpat de orientarea, ce fusese orișicum excesivă, a stilului de teatru clasic.

*

„Natura nu lucrează după tipare, ci-l toarnă pe fiecare după calapod deosebit. Unul e sucit într-un fel, altul într-alt fel, fiecare în felul lui, încât nu te mai saturi să-i vezi și să faci haz de ei“ – spunea Caragiale lui Slavici (vezi *Amintirile* acestuia, București, 1924, pag. 173).

Caragiale vedea „sucitura“, și din câteva „sucituri“ făcea desenul tipului. Este de meditat afirmarea lui că natura nu lucrează după calapoade; această afirmare ne îndeamnă să facem această deosebire: figurile lui Caragiale sunt tipuri în ale căror conture nu se simte calapodul. Un tic sau o manie individualizează totdeauna figurile principale, adesea pe cele secundare. „Simt enorm și văd monstruos“ e o notație incidentală, pe care arta lui Caragiale ne învață a o interpreta ca o mărturisire a întregei sale organizații artistice. Viziunea „enormă“ era, la el, caricaturală în primul loc – „nu te mai saturi să vezi sucitura“, explica el singur – și, în general, pornită spre excesiv.

O schiță din cele mai scurte, astăzi cunoscută numai bibliografilor, uitată cu totul de însuși Caragiale (în volumul acesta, pag. 418) îmi pare un specimen curios de complet al artei caragialiane. Se prezintă ca notarea modestă a unei amintiri, și se dovedește a fi o impresie elaborată cu desăvârșită artă. Un schit pierdut în mijlocul unor dealuri păduroase; un șipot în vale; un pârleaz care e intrarea principală. Locuitorii: trei călugări bătrâni și un țigan. Acesta e figura principală: „mut și palavatic – și are și boala copiilor – un zaplan grozav de nețesălat: barba și pletele încâlcite: picioarele goale, niște labe noduroase; îmbrăcat numai cu o pereche de ițari ce putrezesc pe trupu-i, cu o ghebă pe piele, lăsând să se vază pieptul jupuit de scărpinături, și încins cu un crâmpei de frânghie... Mutul e acum în toane rele. Umblă foarte îndârjit de colo până colo prin curte; se bate mereu cu pumnul în piept, scrâșnind dinții, bolborosește și nu vrea să facă nici o slujbă.“ Starețul, bolnav de podagră, stă cu blănuri pe picioare, în jeț. Ceilalți doi călugări sunt bătrâni sfătoși; mai ales unul, Ieronim, e chiar limbut: om umblat pe la Ierusalim și Sfântagora, știe multe, și spune și mai multe – în tinerețe fusese bărbier. La masă, se dau musafirilor niște mere minunate, dintr-un pom din curtea schitului – Schitul Mărului! Părintele Ieronim oftează: „Ei! pomul ar fi bun, dacă n-ar fi tâlharul“. Tâlharul e un urs care vine regulat de fură mere pân' se satură. Ieri, mutul a vrut să-l gonească; ursul i-a dat una peste ceafă și l-a trântit la pământ. De aceea țiganul e, azi, așa de supărat. Abia isprăvesc masa, și se aude ursul. Oamenii se zăvorăsc în casă și privesc de la fereastra cu zăbrele. Mare mirare: mutul, cu un par în mână stă pitit lângă gard. Cei dinăuntru îi fac semne desperate. Mutul se încruntă la ei și-i amenință cu parul. Se aude bine mormăiala. Capul fiarei se înalță de după gard, dar... abia își întoarce ochii spre fereastră, și mutul a și plesnit-o drept în frunte. Se aude o icneală; ursul se clatină și dispare după gard; dincoace, țiganul cade lat pe spate și rămâne nemișcat. Când, într-un târziu, cei din casă merg să vadă ce e, găsesc pe țigan mort, cu o spumă roșie la gură și la nas, iar, peste gard, ursul cu capul crăpat. „Într-o singură lovitură, mutul și-a cheltuit toată rezerva de energie; dar cel puțin a spălat în sânge ofensa din ajun.“ Ceasul vecerniei. Părintele Ieronim, după ce a aprins o lumânare mortului, începe a trage clopotul. Un singur clopot are schitul, dar sunetul lui limpede îl înmiesc dealurile și văile. „Când sunetul acioaei pornește limpede să rupă nemărginita tăcere a acestei sălbatice singurătăți, sute de alte glasuri, unul după altul, înviază în toate dealurile, ca să răspunză pe-ntrecute, și când s-a stins sunetul din urmă în curtea chinoviei, și când limba clopotului s-a oprit inertă din legănatul ei, încă tot se mai aud răspunsuri jalnice stingându-se unul după altul încet-încet în depărtatele adâncuri păduroase.“

Un țigan, mut, tâmpit, epileptic, ofensat de un urs, crapă capul fiarei, și cade el însuși mort, de frică sau de plăcerea sălbatică de a fi plătit cu prisos răul ce i s-a făcut. Un călugăr limbut, plimbat pe la Sfântul Munte și pe la Ierusalim – fost bărbier. O dramă primitivă și bizară între o bestie și un mut idiot; o figură secundară, în care, din fugă, e concentrată o atât de nostimă și comică ciudățenie: bărbier călugărit – el, în liniștea solemnă a serii de munte, stârnește cu clopotul răspunsurile frumoase și tainice ale văilor și pădurilor. Iar împrejur, în câteva linii sclipitor colorate și cu măiastră siguranță trase, pitorescul din plin al unui schit mărunțel pierdut între dealuri. La un loc, și într-un spațiu redus cu virtuozitate, avem: tipul excesiv și drama extraordinară până la ciudățenie; iar, în mănunchi strâns, impresii de natură fixate ca de un puternic acvafortist. Vocația lui Caragiale pentru extraordinar ne întâmpină aici în toată puterea ei. *O reparație* este titlul schiței, și în el e închisă o idee capitală din sistemul literar al scriitorului. În vechea tehnică dramaturgică exista paragraful capital al așa-numitei justiții tragice. Prin temperament, probabil, prin o trebuință irezistibilă de întreagă descărcare a unei iritații date, de echilibru simplu, de încheiere absolută a conflictului o dată deschis, artistul acesta, adânc meridional, era stăpânit de o adorație intimă pentru vechiul postulat dramaturgic al răsplății de istov. Setea cu care e aruncat din tren cățelul nesuferit Bubico, satisfacția finală atât de tare punctată în schițe diverse ca *Luna de miere, Accelerat nr. 17, Amici, Infamie,* oricât ar diferi ele calitativ între dânsele, sunt forme din același tipar ca și finalul din *Făclia de Paște*, din *Păcat*, din *Năpasta*, unde metoda, consecventă până la absurd, duce la un rezultat copilăros prin naivitatea lui de mașinărie logică. Caragiale a și schițat cândva teoria acestui clasicism, să zicem, din temperament. „Eu voi s-auz pocnetul paharului spart în capul lui Paul!“ (vezi *Notițe și fragmente literare*, București, 1897, pag. 56), strigă Caragiale criticul, exasperat de povestirea pe care el singur o pocise de dragul exemplificării. Deși acolo el urmărește să înfiereze niște dezvoltări intempestive, niște umpluturi neroade în povestire, și mai ales în dramă: din felul cum își construiește exemplul, cerința aceea de concluzie violentă, atât de semnificativ formulată, ne descopere deplin mecanismul psihic ce determina metoda de compunere despre care vorbim.

Înrudită cu acest gust de a accentua soluțiile conflictelor este insistența asupra unora și acelorași motive fundamentale. *Cănuță, om sucit* este, în privința aceasta, cazul monumental. Cănuță se repede în lume câteva clipe înainte de sosirea moașei. Cănuță rabdă să fie de două ori cufundat în apă rece fără a deschide gura, însă a treia oară se smulge din mâinile popii și e gata să se-nece. Cănuță rabdă o bătaie strașnică de la stăpân, dar se supără și fuge când acesta îl trage de ureche. Cănuță se alipește de guvern când acesta stă să cadă și părăsește poziția imediat înainte ca să vie la cârmă. Cănuță se supără și nu prea că-l înșeală nevasta, dar foc se face și divorțează când femeia a greșit de i-a uscat prea mult un pește la cuptor. Cănuță moare pentru că un prieten, pe care-l ajutase mult, nu vrea să-l împrumute cu câțiva lei. Cănuță e îngroapt de viu, în catalepsie; la șapte ani, când îl dezgroapă, îi găsesc oasele cu dosul în sus. „Sfinția-ta, nu l-ai cunoscut pe răposatul Cănuță... Om sucit!“ zice văduva, dintr-un excesiv spirit de explicație și definire.

Substanța cu care e îmbrăcat acest schelet atât de simetric este, negreșit, lucrată cu mână de maestru: Cănuță, întors, în puterea nopții geroase, la bunică-sa, bătut și degerat, plângând cu căciula la ochi, întâlnirea la dentist cu femeia de care s-a despărțit sunt realizări de o rară desăvârșire ale clasicismului naturalist, care, pentru a ne rezuma în formulă, era arta lui Caragiale. Dar *Cănuță, om sucit* este totuși o demonstrație: insistența asupra motivului fundamental devine aici înverșunare, figura se strânge în schemă ilustrativă. Precizarea unor asemenea limite se impune oricui încearcă a studia, cu liberă judecată, o tehnică artistică.

Caragiale iubea tot ce poartă accent apăsat. Îl amuza fără încetare enigma pe care a lăsat-o sinuciderea casierului Anghelache. „De ce s-o fi omorât Anghelache? Nici eu nu știu“, spunea el de nenumărate ori, cu o satisfacție aproape copilărească. Această *„pointe“* în chip de ghicitoare îl desfăta tot atât de mult ca și întrebarea tachinantă dacă Trahanache știa ori ba că Zoe e amanta lui Fănică. Consecvența deplină, în acest sens, era o predilecție esențială pentru anecdotă: povestirea schematică având concluzie simplist instructivă. Schițele: *Identitate, Poveste de contrabandă* sunt construcții specific anecdotice; iar metoda domină în compunerea *Reminiscențelor*, ca și în unele bucăți din *Momente (Reportaj, Succes)* sau din *Schițe nouă (Pastramă trufandă).*

Printre tot ce se poate socoti prin excelență memorabil în scrisul lui Caragiale, *Ultima emisiune* îmi pare cu deosebire curată de specificul abuz de intenție pe care l-am analizat. Maidanul de mahala în seara de zloată, ferestrele luminate ale cârciumii și interiorul ei, sosirea persoanelor, inaugurată de domnul Iancu Bucătarul, încheiată de părintele Matache, rebegit și mofluz și el, ca și cerșetorii, biografia coanei Zamfira, a domnului Ioniță și a domnului Iancu dau, cu bogăția lor atât de ingenios organizată, icoane unice, ca vigoare halucinantă, ale vieții noastre suburbane: tablou întunecat pe dinaintea căruia ne poartă humorul artistului, care, aici, cu excepțională delicatețe, cumpănește surâsul ușor cu cel amar.

*

Aflarea primului manuscript al nuvelei *Păcat* ne dă putința și ne obligă să urmărim asupra unui exemplu de valoare deosebită, lucrarea artistică la Caragiale.

Nuvela aceasta a fost cea dintâi de dimensiuni mari și, totodată, prima lui încercare în tragic.

În redactarea aceasta de curând descoperită (vezi în volumul acesta, pag. 384) tot începutul povestirii, până la regăsirea copilului (f° 1–5) din manuscrisul original; aici pag. 384–390), e prezentat ca o aducere-aminte a preotului Niță: „treizeci și cinci de ani și mai bine erau de atunci...". Asupra acestei fixări în timp autorul a stat la îndoială; la sfârșitul introducerii acesteia (pag. 390, r. 42) cetim: „Trecuseră opt ani de când se sfârșise acea dulce și tristă istorie din copilărie. Niță era preot în Dobreni." În planul primitiv nu se prevedea o deosebită dezvoltare a episodului cu găsirea și creșterea lui Mitu (numit Nică în manuscris), și datarea amintirii preotului cu treizeci și cinci de ani în urmă arată că, după acea rememorare introductivă, drama începea în plină criză: acum Mitu este de mai mulți ani învățător în satul unde tatăl său era preot. Astfel, precipitarea dramatică își dădea plin curs, în această încercare dintâi a unei compuneri narative de dimensiuni mai largi. Însă regăsirea băiatului, creșterea, lupta cu autoritățile care vor să i-l ia, erau elemente puternice pentru caracterizarea dragostei pasionate a preotului către copilul zămislit în focul tinereții sale, și apoi, pentru economia psihologică a dramei, nu era de prisos să ni se arate, de mici copii, pe cei doi pe care patima avea să-i omoare. Cei „treizeci și mai bine de ani" din prima redactare s-au prefăcut în opt, înlocuiți apoi cu zece, în textul tipărit: dramaturgul se îndura astfel să se facă povestitor, și materialul însuși îi impunea puncte de privire și forme altele decât acele pur dramatice. Firește, trebuința de acțiune vie persistă ca un imperativ natural, și spre binele povestirii: spectacolul dinaintea cafenelei, popa în căutarea băiatului, conflictul cu procurorul, care-l împinge pe popa Niță să apuce pușca din cui, caracterizarea Ilenei și uciderea vițelului sunt dramă pură, aproape continuă. Cetitorul modern va da aici dreptate lui Lessing, care, de pe atunci, sugerase că drama inspiră și normele bunei povestiri.

În compunerea acestei introduceri, pare ciudat, din partea lui Caragiale, felul de a prezenta pe popa Niță visându-și patimile tinereții: bătrânul șade mâhnit dinaintea casei, în amurg, privind peste văile ce se-ntunecă; iar pe genunchii săi stă o carte deschisă, și pe carte, prinsă cu un ac de un petec de hârtie, o garoafă strivită. Imaginea pare a fi captivat pe autor: mai jos, acolo unde povestirea, după intercalarea episoadelor, narează dragostea dintre Nică, ajuns învățător în Dobreni, și Ileana, motivul cu garoafa revine în două locuri: „Și de aceea, cu ochii pe garoafa uscată..." – și: „Omul care învățase atâtea plânge pe garoafa uscată..." (vezi pag. 400, r. 10, 27). Ciudat pare și un amănunt de vocabular din același paragraf: garoafa și biletul de care e prinsă sunt, scrie Caragiale, „două atât de puerile și nevinovate *suvenire*", iar mai jos: „era o altă *suvenire* de la acea femeie care-l făcea să plângă, era Ion, învățătorul din sat". „Suvenire" constituie o stângăcie clasată, chiar pe vremea când au fost scrise rândurile acele, la rubrica mahalagismelor lexicale. De la 1830 la 1860 vor fi întrebuințat cuvântul și unii scriitori români cu renume; însă, chiar din prima aruncătură, cuvântul însemna, sub condeiul lui Caragiale, o întârziere condamnabilă, ca și numele Lucia, dat fetei numită apoi cu numele bun, Ileana. Într-o tragedie sătească, Lucia era imposibilă. Caragiale a suprimat, cum nu se putea altfel, și garoafa, și biletul, și lacrimile popii asupra lor, și „suvenirile", și pe Lucia. Le-am semnalat numai pentru a arăta cum, întreprinzând prima lui nuvelă, scriitorul a avut de luptat cu deosebite nesiguranțe. Despre efectele stilistice ale acestor nesiguranțe am vorbit și în altă parte.[*] În manuscrisul prim insuficiențele sunt, natural, mai izbitoare decât în textul tipărit. „Vorbe?... încap vorbe?" În jurul expedientului nenorocit, care în textul definitiv sună: „Vorbe?... încap vorbe?", se ostenește Caragiale în manuscris fără a se putea izbăvi de el:

„Vorbe? Se poate cu vorbe spune haosul în care se zbătea trupul și sufletul..."
„Cu vorbe să spui..."
„Vorbe deșarte și goale..."
„E de prisos să cauți a spune lucruri..."
„Și vorba trebuie să le ia încet pe rând."
„Se pot spune astea cu vorbe? Vorbe zădarnice și goale..."
„Cu vorbe nu se pot spune..."
„S-ar putea toate astea spune cu vorbe?... (Vezi mai jos, pag. 388, 389).

Am înșirat textual aceste repetiții, pentru a face cât mai palpabile stângăciile carateristice în care se încurca scriitorul acesta atât de scrupulos. Și nenorocirea revine, în forme și mai grave, acolo unde se încheie, în redactarea primă, amintirile preotului (vezi mai jos, pag. 390): „Toate astea, *înșirate* aici așa de *nesuficient* și de *inform*, treceau acum întregi și clare prin gândul omului îmbătrânit". Evident, Caragiale, scriind astfel, uita că aici el avea de spus cele ce treceau prin mintea preotului. Formula: „nu se poate spune cu vorbe", ale cărei varietăți le-am dat mai sus pe toate, este cu desăvârșire inadmisibilă, o dată ce întregul capitol e prezentat ca amintirea, atât de subliniată emoțional, a unui biet preot de țară. În genere, formula implică un nonsens estetic: în arta cuvântului nu încape scuza că „nu se poate spune cu vorbe". Ea este o deplorabilă invenție de diletant. Într-o simplă anecdotă chiar (de exemplu, în volumul acesta, pag. 422, r. 47), un „nu se poate spune" ofensează când îl întâmpini în scrisul unui artist; scrisul pentru gazetă explică, probabil, nenorocirea; dar explicația nici nu atenuează; după cum nici nu întărește calitatea, negativă ori pozitivă, a vreunei realizări oarecare.

Formula a trecut în textul tipărit. Ea, împreună cu acumularea de neologisme, cu reflecțiile satirice sau altele, gros apăsate, alterează povestirea aproape la tot pasul. Intervenția aceasta subiectivă constituie un disparat permanent: tragica întâmplare țărănească pare a fi povestită de însuși procurorul elocvent, în stil de licențiat în Drept care dă la ziare proză frumoasă. Este de ținut minte că în convorbirea între

---

[*] Vezi *Introducerea* vol. I al acestei ediții, pag. XXIV–XXV, și cartea mea *Artiști și idei literare române*, pag. 18 și urm. (n.a.).

preot și Cuțiteiu, unde acesta din urmă are primul rol, scrisul lui Caragiale curge sigur, manuscriptul arată aici un minimum de ștersături: observatorul maestru al vorbirilor avea în minte vorba țărănească cea adevărată. Nehotărârile au operat numai acolo unde Caragiale, el însuși, trebuie să scrie *despre* țărani. Deși neologismele nepotrivite persistă până la sfârșitul carierei povestitorului (vezi *Introducerea* volumului I, pag. XXV), Caragiale, opt ani după ce publicase *Păcat*, ne povestește în *Hanul lui Mânjoală* și *În vreme de război* întâmplări de la țară, cu o așa îndemânare în amănuntele vorbirii și ale faptelor, încât el ocupă locul de maestru începător al genului. E drept că Slavici vorbise despre țărani, și țărănește mai exact și mai armonic decât, în general, o făcuse Caragiale în *Păcat*; în curând, însă, Caragiale l-a lăsat în urmă: Slavici n-a putut scăpa de sentimentalismul și de convențiile banale de care se izbise vechea *Dorfgeschichte*[1] nemțească. În *Păcat* Caragiale încerca întâia oară să trateze un motiv în cadru larg de povestire. Spontan și neîncărcat de lectură cum era, el a făcut încercarea fără ajutoare literare. Pe Slavici, care ar fi putut fi povățuitorul, Caragiale pare a-l fi lăsat la o parte ca povestitor. Stângăciile din *Păcat* sunt, credem, rezultatul spontaneității care nici nu se gândește măcar la ajutoare străine, cu primejdia chiar de a rămânea, în plină tragedie țărănească, încurcat în proceduri de autor comic și satiric al vieții de mahala sau chiar de stradă principală.

Să notăm încă această particularitate: *Păcat* și *O făclie de Paște*, ca și *Moara cu noroc* sau *O viață pierdută*, sunt pronunțat melodramatice: patimi grozave, răutate diavolească, vărsări de sânge și dare de foc din belșug. Nu cred că violența proprie vieții rurale poate explica și justifica îndeajuns acest caracter al literaturii de care vorbim. Trebuie să ne gândim și la puterea șabloanelor literare și dramaturgice cărora erau expuși cei doi tineri scriitori: aplicarea acelor șabloane în tratarea artistică a vieții noastre de țară desigur nu era absolut o greșeală, însă, la anume grad, procedeul dă naștere unor artificialități naive.

Tot din noutatea încercării a rezultat, cred, faptul că, în *Păcat*, textul e, în atât de mare măsură, mai mult indicație decât povestire. Punctele de suspensiune, care taie expunerea la tot pasul, înlocuiesc adeseori arbitrar o punctuație mai liniștită. Nervozitatea acestor prea frecvente suspensii nu e întotdeauna a personajului sau a situației; e a povestitorului. Nevoia de suspensiune nu se înțelege în locuri ca acestea, luate dintre multe altele: „Ofițer, mă! nu popă!... N-are friguri, părinte... altceva are băiatu. A, ce prostie și școlile astea închise... Să-i dai drumul băiatului să se plimbe mai des“ (mai jos, pag. 387). „La prefectul era lume multă... preotul voia să fie primit singur... și așteptă în sală... D-abia se așezase etc.“ (408). „Să fie bărbatu-său acasă... Nu era probabil... căruța nu era în curte... în grajd nici o mișcare... nu venise încă... La fereastră ștergarul înnodat... Știa că era așteptat... Inima în dinți și frecă cu palma pe ușă foarte discret... Un țipăt înăbușit etc. Ileana stinse lumânarea și ieși... Tremura scuturată etc.“ (pag. 413). Suspensiile abuziv numeroase n-au fost, poate, la origine, decât o notație a scriitorului pentru dânsul,

în fuga punerii pe hârtie, sub imboldul temperamentului său dramatic: Caragiale rămânea, și în povestire, regizorul care-și trimite actorii în scenă; și notarea a rămas obicei și element constitutiv al stilului, trecând, cu exces, în textul definitiv.

O deosebire notabilă între manuscriptul prim și textul tipărit nu mai întâlnim decât la capitolul audienței preotului la prefect. În manuscript, bucata e începută de două ori. În prima încercare nu se descrie casa prefectului, nici apariția prefectoresei în criză de isterie; nu e vorba nici de portretul soacrei prefectului, nici de leșinul preotului. Convorbirea se prelungește însă cu o cercetare minuțioasă din partea prefectului în privința învățătorului: a făcut armata? unde era când a împlinit douăzeci și unu de ani? ce a făcut până să fie mutat în Dobreni? Fragmentul se oprește asupra acestor întrebări: situația nu putea da vreo soluție de efect. A doua încercare e dusă până la capăt, dar altfel decât în textul tipărit. Ironia asupra fostului președinte e mai îngroșată („el [preotul] își aducea aminte cât de bun fusese tânărul procuror odinioară cu el, *cu câtă grație lăsase să i se smulgă o concluzie binevoitoare într-un faimos proces-verbal*“ etc.); salonul e numit „un cuib“ și „un petit coin exquis“; „de mult popa nu mai văzuse atâta mătase, atâtea oglinzi, atâtea draperii și tablouri“. Și preotul nu leșină, ci, aiurit de vederea portretului, pune mașinal pe masă cinci hârtii de bancă, dar nu poate spune nimic prefectului. Acesta nu înțelege, întâi; însă mai apoi, constatând că popa e om cu dare de mână, oprește două bilete din cinci, pentru un orfelinat ce se va înființa eventual în capitala județului. Toată pagina e anulată, iar pe margine însemnă Caragiale: *Polițaiul îngrijitor subtilizează.* I se păruse și lui că oprirea unei sume relativ modeste de către un domn prefect foarte bogat este de un adevăr satiric exagerat, și a trecut păcatul în seama subalternului.

Alte deosebiri între redacția primă și cea defintivă sunt doar acelea ce rezultă din tendința fundamentală de a scurta. Încadrările în stil corect de reportaj trec, totuși, inapreciabil reduse, în textul tipărit, unde, din nenorocire, „cinele tainice“ din manuscript, devin „libațiuni“. A condamnat Caragiale, firește, insistențele neașteptat de patetice asupra cântecului Ilenei: „...o lume întreagă de înțelesuri, vaiet de descurajare, plânsuri de resemnare... și multe și multe, pe care toate numai graiul mamei mele știe să le spuie cu o vorbă: *dorul. Dorul!...* E o văpaie (un foc nestins), neînchipuită în simplicitatea acelui cântec, când zice dorule! dorule! — acum domoale și parcă sfinte, acum repezite și puternice, înfricoșate, acum se stingea glasul, răsuna cu o tremurătură nervoasă. În melodia simplă și suavă era (un plâns) atât înțeles...“ Anulată, se-nțelege, și exclamația inferior teatrală a preotului: „Mi-am împușcat copiii, ce frumoși erau (Uite ce frumoși sunt!)“ (vezi mai jos, pag. 415). Însă ce splendidă apare siguranța viziunii în „moralistul“ Caragiale, când, pe marginea filei de la sfârșit, simțind golul care, în fuga scrisului, îi scăpase din vedere, notează cu grijă: „Dar Cuțiteiu?“

*

Este bine cunoscută vorba lui Caragiale: nu pot să văd figura până ce nu-i știu numele.

Precizia și finețea fantaziei sale verbale se învederează strălucit la capitolul numelor proprii. Repertoriul alfabetic este o deplină operă de artă. Netăgăduit, Farfuridi, Trahanache, Brânzovenescu și Cațavencu chiar sunt nume inspirate încă de legea numelor din vechiul *vaudeville*; dar Leonida (ce adevărat sună: *Conu* Leonida!), Titircă și Ipingescu sunt nume reale, care pot denumi cu drept cuvânt oameni după clasă, sau după categoria profesională, fără aluzii puerile în silabele lor. Există o poemă satirică despre birocrați, odinioară destul de cunoscută în Germania: *Der Staatshaemorrhoidarius*. Când a auzit Caragiale, întâi, titlul acesta, numaidecât a început să-l trateze, entuziast, pe românește: repede a dat la o parte formațiile *Trânjescu, Trânjeanu*, și, încântat, s-a oprit la – *Trânjovici*: domnul asesor Trânjovici, domnul șef de masă Trânjovici, domnul director Trânjovici. În adevăr, în românește (poate mai mult în părțile moldovene) terminația rusească sună curios a cinovnic. Rară știință avea Caragiale în derivarea artistică a numelor.

În repertoriul alfabetic, între literele A și Z, Caragiale a introdus o grupă de nume sugestive: Paragrafescu, judecător; Articoleanu, avocat; Născoceanu, reporter; Opinianu, ziarist; Krupescu, ofițer de artilerie; Torpilorian, căpitan de marină; Scenescu, autor dramatic. Pentru ce și din ce epocă își rezervase Caragiale aceste copilăroase construcții nu se poate ști sigur: caietul e nedatat și nedatabil. Am auzit însă de multe ori pe Caragiale bătându-și joc de asemenea nume de comedie: lista lui ar putea foarte bine să fi fost o ironie. Enormitatea însăși a derivării întărește această presupunere.

Corpul principal al repertoriului constituie un desăvârșit tezaur artistic. Aici fiecare nume, aproape, răsună infinit, dezlănțuind tumultuos și totuși organic impresii ce stau ascunse, neconcretizate, saturate de substanță vie. La cetirea acestor *Momente* în câteva silabe, fantazia se agită, încântată și nemulțumită, între lumina bruscă a numelui plin de putere evocatoare și regretul după tot ce n-a mai putut scrie Caragiale. Pentru cine e pătruns de scrisul său, răsfoirea dicționarului de nume rămâne, oricum, un joc fermecător, măcar că întrerupt de păreri de rău ce izbucnesc la tot pasul.

Caragiale evită sistematic adunarea sau construirea de nume cu terminațiile -escu și -eanu, astăzi paralizate în puterea lor de exprsie. Principalele clase de nume le dau terminațiile străine, grecești și bulgărești mai cu seamă, apoi numele de mahala în mare parte născute din dezmierdarea glumeață sau răutăcioasă, și, în sfârșit, numele rurale. Sonoritatea prin ea însăși comică (Chirchirizopol, Colochitachi, Papaluhidi, Titirizopol, Țimbanaki) e rareori căutată de Caragiale. El respectă modul real al numelor, după clase și categorii sociale: Țapă, Țurcă, Boblete, Bodârlete, Boantea, Culea, Clăbuc, Fâță, Fișcălie sunt ireproșabil rurale, fără aluzie, sau cu aluzia tocită aproape total, libere de vulgarizarea destructivă a lui -escu și -eanu. În Brobonel, Băncuță, Bănuță, Covășel, Gogonel zâmbește drăcos mahalaua. Îndeobște, Caragiale caută sau construiește numele fără semnificare obiectivă, pentru ca exprimarea lor pură să funcționeze cât mai liber: Lera, Leva, Oproiu, Nătruț, Negoiță, Sulea, Spatiu.

O dată, el nu se poate opri să nu precizeze întrebuințarea unui nume alipindu-i o categorie socială: *Paftali* (d. căpitan). Izolate sunt combinațiile calamburiste, ca *Lovelake (Lake), mare crai*, și cele două ciudățenii scatologice: *Bravul Cufurenko* și *Măcufurescu*.

Cu specială dragoste și în enormă veselie este întocmit grupul transilvănenilor: Tarquinius Frișcă (probabil Priscus), Tarquinius Fudulu, Numa Pompic, Cicerone Mazăre, Marius Sulea (din Marius și Sulla), Vespazian Piticlă, Horațiu Fleașcă (Flaccus), Ovidius a Tomiții etc. – onorați cu acest comentar magistral: „doisprezece apostoli, mă! zic lui D-zeu! toți la Vindobonae Universae Medicinae, mă!... oezofagu mâni-sa și sfincterul tătini-seu... morți tei! no! meri numa!“

D-l Ibrăileanu a aprofundat din punct de vedere psihologic și social capitolul numelor proprii la Caragiale. Studiul său (în *Studii literare*, București, 1930, pag. 72 și urm.) nu are nevoie nici de îndreptare, nici de completare.

Opere, I. L. Caragiale, vol. II, ediție îngrijită
de Paul Zarifopol, Ed. „Cultura Națională“, 1931.

PREFAȚĂ

Cu al treilea volum al acestei ediții se începe retipărirea articolelor literare și politice ale lui Caragiale. La această grupă am alipit și așa numitele *Reminiscențe.* Caragiale a grupat sub acest titlu, când le-a retipărit în *Calendarul Dacia* (1898), amintirile sale despre câțiva oameni și câteva episoade politice, bucăți apărute în *Epoca* și *Epoca literară* din 1896 și 1897. Două din aceste bucăți, *Boborul* și *Baioneta inteligentă,* le-a introdus autorul mai târziu și în *Momente* (1901), rupându-le astfel din grupa *Reminiscențelor.* Gruparea și titlul din *Calendarul Dacia* îmi par decizive, și semnificația artistică a acestor amintiri justifică destul, cred, introducerea termenului *Reminiscențe* în denumirea acestor volume ale ediției noastre. *Notițe critice* a numit Caragiale o serie bogată de foiletoane din *Universul* (1899, 1900), cel mai adesea fără a le preciza subiectul prin subtitluri; însăși bogăția acestei serii ne-a îndemnat a completa cu aceste două cuvinte titlul grupei de scrieri a cărei publicare începe cu acest volum. Pentru înlesnirea cititorului, am crezut de folos să dăm un titlu bucăților pe care le-a lăsat Caragiale fără numire specifică. Aceste titluri, puse de noi, sunt închise în paranteze.

Contra unor superficiali apreciatori, Vlahuță spunea adâncul adevăr, că opera lui Caragiale e – mare. Poetul se gândea doar numai la varietatea și la substanța artistică a tipurilor. Acum se vede că acela care, prin excelență, a avut darul de a-și concentra extrem bogăția experienței sale artistice, a și scris – mult. Desigur mult peste marginile asprimii cu care-și trata el însuși scrisul.

Există fanatici ai lui Caragiale care ne repetă, că noi, editorii, suntem datori a adopta asprimea aceea a autorului. Repetăm și noi că scrisul întreg al unui scriitor ca acesta este un dar deplin dat națiunii sale, eventual și altor lumi cititoare. Este al nostru tot; și nu-l putem stăpâni altfel decât cu cel mai strict respect către întregimea lui. Numai nesocotința sau nepriceperea s-ar putea încumeta să aleagă ce trebuie să rămână limbii și literaturii românești, și ce nu, din o moștenire ca a lui Caragiale.

Producția critică a lui Caragiale are de obiect întreaga viață culturală, literară, artistică și politică. Criticii literare aparțin, fără îndoială, și parodiile *(Noaptea Învierii; Smărăndița; Literatura și arta română în prima jumătate a secolului XIX; O blană rară; Dă-dămult, mai dă-dămult).* Am păstrat pentru această parte a ediției noastre bucata cu titlul *Cronica de Joi* (în *Schițe nouă*, 1910): cu tot elementul ei narativ, prin caracterul ei esențial ea aparține, cred, criticii culturale.

Această activitate critică a mers alături de cea pur artistică, fie narativă, fie dramatică, de la începuturile tinerești din *Claponul* (1877-78) până la cele din urmă foiletoane din *Universul* (1910). Periodicele în care e risipit acest material sunt: *Voința națională, Convorbiri literare, Timpul, Constituționalul, Vatra, Epoca, Epoca literară, Gazeta poporului, Moftul Român* (în două serii, 1893 și 1901), *Foaia interesantă, Pagini literare, Literatura și arta română* (sub direcția d-lui N. Pătrașcu), *Universul, Die Zeit* (din Viena, 1907).

În 1885 Caragiale publică, fără semnătură, în *Voința națională*, o serie de lungi articole spre justificarea expulzării învățatului M. Gaster.

Din vremea cât a lucrat Caragiale în redacția *Timpului*, nu mi-a fost cu putință să identific nici un articol politic al său. O amintire despre Eminescu în ziarul numit, o alta la fel în *Constituționalul* – atât e tot ce am găsit din acea vreme: amândouă bucățile retipărite de autor, în 1892, fără schimbări. Spre sfârșitul anului 1895 găsim pe Caragiale în redacția unui ziar liberal, *Gazeta Poporului*[*], scoasă de Gheorghe Pallade: notițe polemice – una îndeosebi contra Junimii – contra conservatorilor, contra *Epocei* în special. Însă în noiembrie 1896 Caragiale publică în *Epoca* articole politice. Seria s-a continuat în 1897, și a rezultat astfel cea mai compactă masă de ziaristică politică a scriitorului. În această serie se găsesc portretele politice ale lui Dimitrie Sturdza, Al. Lahovary, Lascăr Catargi; apoi: *O lichea* (tot Dimitrie Sturdza), *Caradale și Budalale, Cabinetul Hagi Tănase, Rărunchii națiunii, Liberalii și literatura, Tocsin și Tocsine* și multe altele. Între timp Caragiale publicase, în *Ziua*, de sub direcția lui Gh. Panu, la al cărui proaspăt partid „radical“ aderase prin o scrisoare entuziastă, reportajul despre *Culisele chestiei naționale*, pomenit mai sus. În 1897 apare în *Opinia* din Iași un elogiu al lui Take Ionescu, care se arătase a fi preferatul lui Caragiale, încă de la primele articole din *Epoca*.

Totuși un articol din *Epoca* (11 iunie 1897), întreg consacrat lui Take Ionescu, reprodus de altfel din *La Roumanie illustrée* (8 iunie 1897), nu pare scris de Caragiale. Elogiul din *Opinia* l-a reprodus d. Romulus Seișanu, în volumul său *Take Ionescu* (1930). În ziarul vienez *Die Zeit*, din 3 april 1907, pe prima pagină apare un articol: *Rumänien wie es ist – Von einem rumänischen Patrioten*[1]. Articolul se întinde pe patru coloane. Traducerea germană a textului lui Caragiale a fost făcută de un literat berlinez, Hermann Kienzl, din cercul doamnei Mite Kremnitz. Articolului german și broșurii *1907* le urmează, cronologic foarte de aproape, dar nu prea de aproape în spirit, discursurile și toasturile din campania conservator-democrată. Le tipărim după manuscrisele aflate în stăpânirea doamnei Alexandrina Caragiale, manuscrise ce par a fi stenograme (v. *Prefața* volumului I al acestei ediții, pag. XIII).

---

[*] Despre această colaborare vezi acum notița d-lui I. Suchianu, în *Universul* din 17 octombrie 1932, p. 4 (n.a.).

Inedite aducem trei: un fragment care povestește originile Romei (în manuscrisul original, fără titlu), probabil începutul acelei istorii a românilor cu care îl însărcinase pe Caragiale, prin 1899—1900, Ministerul Instrucțiunii Publice (vezi *Prefața* volumului I, I. c); *Dă dă-mult mai dă-dămult*, parodie la basmul *Stăpânea odată...* al lui Delavrancea; în sfârșit un proiect de lege a împământenirii, manuscris autograf, proprietate a d-lui profesor D. Gusti, pe care îl rugăm să primească mulțumirile noastre cele mai vii pentru bunătatea ce a avut a ni le semnala și comunica acest text.

Bucățile nesemnate (în afară de numele întreg, Caragiale iscălea: *Ion, i, C..., L,* și – în revista *Vatra* numai, de două ori, – *Stan*) le-am identificat mai întâi prin stil. Pentru unele din ele posed și confirmarea unor prieteni buni ai săi – pentru articolele din *Voința națională*, de exemplu, am mărturia d-lui profesor I. Suchianu, – sau a lui Caragiale însuși, care, uneori, mi-a precizat ce avea de gând să retipărească.

Stereotipări stilistice sunt, în scrisul lui Caragiale, puține; cu atât mai mult ne pot ele servi pentru a-l identifica. Procedeul fix în dispunerea ideilor : definiri și enunțări la început, apoi anunțarea expresă a dezvoltărilor cu un *Iată*, așezat de obicei în alineat deosebit: citarea de fapte istorice și literare pe care dinadins le alege puțin familiare masei cititorilor – ca, de exemplu, pomenirea proverbial blajinului rege Bomba în apropiere amuzantă cu un ziarist bucureștean numit Bomba, sau a doctorului Renaudot, fondatorul primului ziar francez, „doctor“ despre care se teme Caragiale că va întreba numaidecât cititorul: unde șade și care-i sunt ceasurile de consultație – jocul de cuvinte în serie, căruia Caragiale i-a păstrat totdeauna aceeași juvenilă dragoste; o preferință pentru cuvinte populare vechi și rare – sunt semnele principale revelatoare ale scrisului caragialian.

Opere, I. L. Caragiale, vol. III, ediție îngrijită de Paul
Zarifopol, Ed. „Cultura Națională“, 1932.

FLAUBERT ȘI ANATOLE FRANCE

„Războiul și romantismul, aceste două mari blesteme“ – scrie Anatole France în *La Révolte des Anges*. Despre război, pretind unii că vestitul pacifist ar fi zis mai târziu așa: „dacă suprimi virtuțile militare, toată societatea se surpă“. Dar lucrul nu-i sigur. Surprinzător n-ar fi, fiindcă France de mult s-a declarat pentru inconsecvența elegant-sistematică. Antipatia pentru romantism, însă, pare să se fi păstrat statornic, de când făcea cronici literare în *Le Temps* până la romanul din care am citat mai sus, scris la bătrânețe.

Flaubert era, negreșit, greu împovărat de păcate romantice; France le-a însemnat în două lungi foiletoane, cu stăruința solidă pe care o inspiră antipatia, o antipatie, ce-i dreptul, bine stăpânită și binecrescută. Flaubert a fost „romantic din suflet – țapul ispășitor al nebuniilor romantice – dobitocul ales în care au intrat toate păcatele poporului de genii – romantismului datorește el cele mai strălucite absurdități, la care s-au adaos, desigur, și altele, din fondul lui propriu – divagațiile din scrisorile și conversațiile lui sunt prodigioase“. Și spre mai bună lămurire, France îl compară cu o paiață, foarte admirată de dânsul în copilărie la teatrul de păpuși: un soldat care, pe când juca, se risipea în toate părțile – cap, picioare, brațe, trunchi, lulea, tichie, zburau și se prindeau la loc; la urmă, capul dispărea și din tichie ieșeau broaște. „Figura aceasta exprimă perfect eroica dizarmonie care stăpânea toate facultățile intelectuale și morale ale lui Flaubert.“ Ca și Don Quichotte, omul acesta „dislocat“ avea o „excesivă capacitate de entuziasm și de simpatie. De aceea era totdeauna furios.“ Amândoi, Don Quichotte și Flaubert, erau buni la inimă. Din marea dragoste de dreptate și de frumos, cavalerul a spart capul unui țăran și a străpuns oi nevinovate. Tot așa, artistul romantic măcelărea, în halat și în papuci, zeci de mii de burghezi. Flaubert, omul acesta „care avea taina vorbelor infinite, nu era inteligent, debita teorii obscure, aforisme inepte, și ideile lui literare nu se pot susține“.

France are, negreșit, și laude pentru romanticul dislocat: „marele Sfânt Cristofor, care a trecut literatura de pe malul romantic pe cel naturalist, fără să știe ce ducea, de unde venea și încotro mergea“. Îl venerează, îl admiră și-i respectă opera. „Bunul Flaubert“, cel mai „harnic muncitor literar“ (pierdea prea multă vreme ca să se informeze, fiindcă n-avea critică, nici metodă), om excelent, absurd și plin de geniu – „ce pauvre grand ecrivain"! Dezaprobările le-am raportat pe scurt; inventarul laudelor l-am făcut complet. Bilanțul poate să-l încheie cetitorul.

Situația pe care o face France lui Flaubert, între scriitorii țării sale, îmi pare destul de clară; acea a lui France însuși față de Flaubert cere, cred, oarecare explicații. Pentru aceasta, trebuie să ne ajute domnul Henri Laujol. Cine este domnul Henri Laujol? Anatole France îl recomanda, cu multă simpatie: „un très aimable fonctionnaire de la république", autor de nuvele și de critici literare „remarcate". În paginile domnului Laujol, „cultul artei se amestecă cu grija de realitățile vieții, care arată pe omul de experiență". De pildă, într-o nuvelă „du meilleur style" Don Juan mărturisește că fericirea se găsește numai în căsătorie și în viața regulată. Hotărât, d. Laujol nu era romantic, ci, cum vă spun, om de experiență și de bun-simț, avea, pe deasupra, și cultul artei, era, prin urmare, un om cum nu se poate mai bine. Totuși, echilibrat așa cum îl vedem, și-a pierdut sângele rece când a cetit corespondența lui Flaubert; fiindcă, zice France: ideile lui Flaubert trebuie să înnebunească pe orice om de bun-simț. Laujol scrie: să reușești în viață e și asta o capodoperă. Să lupți, să speri, să iubești, să te însori, să ai copii, să-i numești chiar Totor, întrucât e aceasta, în ochii Atotputernicului mai prost decât să însemnezi negru pe alb și să te bați nopți întregi cu un adjectiv?

Trebuie să spun îndată că France găsește aici pe Laujol cam exagerat: dac-am zice ca dânsul, frumusețea, geniul, gândirea n-ar mai fi nimic. Dar, în fond, se învoiește călduros cu acest critic, care ataca atât de vioi și de serios romantismul descreierat. Ideile lui Laujol sunt clare și sănătoase. La dânsul nu se află nimic din inconsecvențele și entuziasmele nesăbuite ale epilepticului Flaubert; frumosul și arta stau în perfectă armonie cu viața domestică. Și tocmai aici îl prețuiește France mai cu seamă. Flaubert nu înțelesese că „poezia trebuie să se nască din viață, natural, ca arborele, ca floarea, ca fructul, ca nuvelele domnului Laujol, care nu exagera nimic, nu «muncea ca un bou» numai și numai la literatură, nu asuda căutând adjective potrivite, nu avea spirit «greoi și confuz» ca Flaubert, «qui sua lentement ses superbes livres»." Echilibrul și bunul-simț sunt valori invulnerabile, desigur; ele garantează omului mulțumiri curate și potolite. Și totuși!... Să acuzi, cu așa stăruitoare strictețe, pe un om că e inconsecvent și lipsit de măsură – în ce? În corespondența lui intimă și în conversație cu prieteni! Nu-i asta o strașnică lipsă de măsură, dictată de o oarbă antipatie?

„Numesc burghez, scrie Flaubert, pe acel care gândește josnic." Iar ideile specifice burgheziei, cu care se lupta artistul „romantic", el le rezumă astfel: de la orice actriță au ajuns a cere să fie mamă bună; artei i se cere să fie moralizatoare; filozofia să fie pe înțelesul tuturor, știința populară și viciul decent. Iată o gândire care nu-mi pare nici incoerență, nici istorie falșă. Și când Flaubert cere artistului să fie liber de idei religioase ori sociale, trebuie, desigur, o exagerată rea-voință pentru a nu înțelege că e vorba numai ca lucrarea artistului să nu fie cât de puțin stricată în structura ei specifică de apucăturile și interesele neartistice ale omului. Lupta artistului contra burghezului nu a fost o copilărie ridiculă a unui nevropat, ci un fenomen istoric general. Burghezul era agresiv și apăsător și se amesteca în toate... Foarte distrat și pasionat de ură antiromantică trebuie să fi fost France, ca să uite cu totul că mult după moartea lui Flaubert, l-a văzut pe burghez triumfând superb în gândirea și în arta lui Georges Ohnet.

Hotărât, exasperarea este un păcat care se ține neîndurat de oameni, până și de cei absolut inteligenți și cu cel mai limpid bun-simț. France își bate joc fără crutare de Flaubert care, într-o conversație particulară, ar fi zis că viața, pe vremea lui Homer, era mai puțin banală ca astăzi, și-i amintește isteț că orice epocă e banală pentru cei cari o trăiesc. Treizeci de ani mai târziu, France însuși cântă în zeci de pagini, oarecum lirice, din *La Révolte des Anges*, minunea unică a vieții grecești, când nu era decât flori, lapte, vin parfumat și cântece – un chef delicat și neîntrerupt. Pe France l-a biruit exagerarea la bătrânețe. În tinerețe scria poezii lirice inteligente și fără exagerări – de exemplu: „car son âme confuse et vaguement ravie/a dans les jours de paix goûté la douce vie./ Au sein des bois sacrés.../ la peur est ignorée et la mort est rapide;/ aucun être n'existe et ne périt en vain./ L'amour, l'amour puissant.../ Voilà le dieu qui crée incessament le monde..." Și multe alte gândiri ca aceste, frumos echilibrate. Față cu un suflet atât de perfect logic și bine încheiat, înțelegem că trebuie să fi ținut din toată inima la poezia lui Coppée, la romanele lui Feuillet și ale lui Bourget. Și așa era, în adevăr.

Ideile lui France despre lirica modernă de la Verlaine încoace nu sunt [în]trecute, cât privește bunul-simț, decât de ale lui Jules Lemaître care, executând pe Verlaine și Rimbaud, aruncă acest precept minunat cumpănit: este adevărat că cea mai frumoasă poezie e făcută din imagini, însă din imagini explicate.

Ce plăcut că mai există și altceva decât incoerență și exagerare romantică!

Adevărul literar și artistic, nr. 181, 25 mai 1924, p. 3.

DILETANTISM MORBID

De mic se interesa, în școală, egal de toate materiile. La Heidelberg a fost înscris la toate patru facultățile. Îi plăcea mult să discute și în discuție, să apere ideile pe care nu le împărtășea.

A fost profesor de estetică, pe urmă de filosofie, la Geneva – „fără să lase urme adânci în predarea acestor materii“, spune compatriotul și prietenul său Edmond Scherer. A publicat un volum de versuri originale, un altul de traduceri din poeți străini, germani mai ales, și un studiu asupra lui Rousseau. Toate acestea sunt uitate astăzi. Din hârtiile lui s-a publicat un *Jurnal intim* care l-a făcut celebru, relativ. E vorba de Amiel.

Jurnalul este, poate, cel mai bogat izvor pentru psihologia diletantului. Acesta-i, cred, sensul și valoarea precisă a documentului. Manuscriptul original cuprinde 15 volume mari. E destul de mult pentru a exprima un suflet nehotărât de diletant, și totuși altceva nu e. Din enormul manuscript s-au extras două volume de modeste dimensii, dar nu fără ca să rămână destulă monotonie și repetări prea multe ale acelorași motive.

Timid și incurabil nehotărât din excesivă ambiție, narcotizat pe viață de ideea perfecției – o idee atât de vagă cât de tiranică, în desăvârșită neputință de a stărui asupra unui obiect din dorința confuză și copilăroasă de a cunoaște „totul“, mânat de spaima răspunderii în care inevitabil te prinde orice specializare, sufletul și spiritul acestui diletant-tip se furișează lichefiat într-o pseudo-gândire despre Infinit, Dumnezeu, Ființă, Esența adâncă a lucrurilor.

Reflecție propriu-zisă, prin urmare pătrundere adâncă a problemelor filosofice, nu-i posibilă în astfel de situație sufletească. Dar cel puțin autoobservația e ageră, și prețioase sunt indicațiile asupra infirmităților caracteristice observatorului. Cele câteva judecăți literare și politice, ca și schițele palide de peisaj și-au pierdut accentul pe care au putut să-l aibă cumva altădată.

Iar atmosfera permanentă de visare dulce și vag creștină face numai să crească monotonia constitutivă a cărții. Dar și aceasta e oarecum instructiv: în visarea monotonă transpiră oboseala apriorică și debilitatea incurabilă a unui suflet inform.

Ingrată însă îmi pare lectura *Jurnalului* unei alte tipice ratate, al rusoaicei Maria Bașkirțeva. Precocitatea scriitoarei a făcut cărții succes senzațional. O fetiță de 12 ani scrie. Viața e scurtă, dar ah! cât e de frumoasă – e o profanare a căsătoriei, când o femeie se arată dimineața cu bigudiuri – vreau să fiu celebră, admirată, adorată... E peste putință ca lumea să nu caște gura la asemenea minuni. Însă e permis să zicem că această salată din resturi de lecturi nepotrivite e maimuțărie dizgrațioasă. Pedagogia științifică cunoaște, mi se pare, un papagalism specific copiilor, și în psihologia copiilor s-a introdus de câțiva ani ideea de „talent fals“. Maria Bașkirțeva s-a zbătut ca o insectă aiurită, între enorma ei lăcomie de succes în saloane și ceea ce își închipuie că ar fi arta. O barbară amețită de lucrul unei culturi care-i exaspera vanitățile de semisălbatic și în care ea, radical, nu putea pătrunde. Dacă acest nenorocit copil a avut vreo precocitate adevărată, aceea a fost doar că de la început s-a arătat în ea, cu supremă claritate, discordia internă a mediocrității fără leac înveninată de dorințe hipertrofice, proprii rataților.

La Amiel, monotonia e răscumpărată prin scăpărări de o agerime deosebită în lucrurile sufletești. Jurnalul rusoaicei tuberculoase se prelungește anost prin sărăciile unor inocente mahalagisme autobiografice. Totuși cartea nu-i inutilă: este o oglindă încântătoare pentru ambițiile fetelor oricare. Mai ales tonul adeseori zglobiu, și, cum se zice, delicios impertinent, farmecă pe junele cetitoare.

Care din ele nu arde de dor să-și încadreze grația triumfătoare în irezistibilă impertinență?

Adevărul literar și artistic, nr. 241, 19 iulie 1925, p. 1.

ARTA ȘI CEI DE PE DINAFARĂ

Numesc nepricepuți în artă pe acei care nu o pot simți direct și în ea însăși, ci numai o interpretează asociativ. Pentru dânșii tabloul, poema, fraza muzicală sunt pretexte de analogii, identificări – „suvenire și reverii".

Nepricepuți în artă sunt acei în stare să aibă față de dânsa pretenții altele decât acele estetice și tehnic artistice.

Mai nesuferiți decât toți sunt acei care, fiind astfel nepricepuți, cred sau își dau aerul că se interesează pasionat de artă.

Este o ciudățenie exasperantă. Experiența artistică și arta formează un infim domeniu al vieții, foarte rezervat și fără caracter de paradă, nici de mare publicitate. Totuși, „arta" e chestie de ambiție și obligație culturală, de solicitudine socială ori chiar de stat. De ce? La aceasta pot răspunde mai bine acei pe care i-am declarat nepricepuți în artă. Fiindcă tabloul, chiar și simfonia, dar mai ales cartea, au un cuprins care, ca orice lucru din experiența practică, poate servi prin asociația ideilor ca bază pentru operații intelectuale cu concluzii practice, adică morale, politice sau religioase, în sfârșit utile, dar nobile.

Asemănarea portretului cu persoana privește pe rude, pe prieteni sau, dacă omul e însemnat în societate, privește statul cu trebuințele lui de educație civică. Asemănarea peizagiului zugrăvit cu locurile dintr-un ținut sau o țară interesează pe sentimentalii cu dulci suvenire de locul copilăriei sau al dragostei dintâi, pe propagandiștii de „artă" locală și educație național-culturală. Tot astfel stă lucrul cu puterea de evocare a motivelor muzicale și asemănarea tipurilor de roman cu persoane sau tipuri din viață. În scurt, nepriceputul, fiindcă nu are impresii estetice, cade imediat în amintiri de locuri, de întâmplări, de prieteni, de dorințe și idei la care ține și crede că e frumos să ție.

Și rămâne în veci convins că lucrarea de artă n-are alt sens decât să-i irite lui memoria sentimentală.

De aceea în literatură, de exemplu, poți cumpăra fără multă cheltuială pe nepricepuți, vorbindu-le, unora de muncitori industriali, altora de rurali, altora încă de „naturi aristocratice", sau despre diverse „probleme ale vieții". Îi cumperi ieftin pe nepricepuți, dacă adopți opinii care le sunt simpatice, și cu aceste opinii faci literatură, fără nici o grijă artistică, dar cu diverse bune intenții.

Evoluția tehnicii artistice este, în ea însăși considerată, un fapt minunat. Pentru iritarea suvenirelor sentimentale sunt prea de ajuns o vioară, o mandolină, o nuvelă sau o gravură de supliment duminical. Atunci de ce curioasa complicație a tehnicii poetice, muzicale, picturale? Ce-i folosește omului care nu știe decât să-și aducă aminte, efectul *actual* și *imediat* al instrumentației unei simfonii, tehnica optică a tabloului și statuii, aceea a versului și a imaginii în poezie? Pentru dânsul, efectele proprii acestei trude tehnice nu există. Judecată din punct de vedere al asociațiilor sentimentale ale omului normal, care se „interesează" de artă, toată dezvoltarea seculară a poeticii, a metodelor de pictură și de compoziție muzicală este o unică absurditate. E aici un rezultat al diferențierii omenești care încurcă mult pe sociologii umanitari. Ne aducem aminte de acel soi de estetică unde se zicea că arta e făcută să lege pe oameni într-o universală dragoste. Arta ca acompaniament special pentru hora omenirii înfrățite. Evocațiile sentimentale ar înflori astfel într-un chef uriaș, cu schimb universal de dulci amintiri. Un mijloc suprem de animație pentru întruniri și monomuri umanitare monstre. În treacăt, observ că impresia estetică, ca stare de culminare a atenției perceptuale și imaginative, închide în sine pe individ, cum se întâmplă cu orice stare profund subiectivă, cu dragostea erotică de pildă.

Dar estetica umanitară de care amintim era inspirată, în mare parte, de psihologia adunărilor populare.

*

Amestecul tendențioșilor, al ideologilor sentimentali, în sfârșit al tuturor nepricepuților în artă, plictisește, uneori până la exasperare. Dar și stimulează. Nepoftiții provoacă afirmarea artei.

Imbecilitățile burgheze din timpul Restaurației au revoltat pe artiștii europeni și răzvrătirea lor a dat pe față, cu extremă claritate, caracterul specific al artei, care atunci s-a lămurit cu totul pentru întâia dată.

Plăcerea percepției, a imaginării și a înțelegerii formează ceea ce se poate numi impresie estetică. Dispoziția optică, în forme și culori, acustică în motive și acorduri, imaginativă și acustică în înțelesul și ritmul vorbelor: această dispoziție este substanța operei de artă, este toată opera de artă. Nepricepuții rămân, fatal, dincoace de această substanță. Ei încep numai de la efectele asociative ale *lucrurilor* de care tehnica artistului se servește întâmplător.

Întâmplător – trebuie înțeles din punct de vedere al intenției și rezultatului artistic.

Între artist și masa consumatorilor de artă stăpânește o radicală neînțelegere. Artistul se servește de *lucruri*, pentru a construi *obiecte* estetice.

Nepriceputul pornește de la materialul conceptual al obiectului estetic pentru a se lăsa în voia amintirilor sentimentale despre lucruri din viață.

Este adevăr banal că omul normal nu poate fi decât practic. Arta el o întrebuințează pentru nevoile inimii. În privința aceasta, nepricepuții sunt de două feluri: unii sunt naivi, și fără înconjur își dau pe față insensibilitatea lor estetică și sensibilitatea lor umană.

Alții însă, care au învățat carte multă, își ascund radicala nepricepre sub marafeturi metafizice, sociologice, morale, totdeauna cu pretenția că ei au găsit cheia artei și a impresiei estetice. Acești cu știință de carte se amețesc singuri, și amețesc pe cei naivi, care le repetă evlavios elucubrațiile.

Tipul artistic e o curiozitate a naturii. Pentru majoritate, care-i incurabil practică, el rămâne o enigmă perpetuă. Metafizica, psihologia, istoria, știința socială, cu toată comoara lor de reflecții și fapte, abia ajung să stâmpere nedumerirea care cuprinde spiritele practice, între care sunt și cele abstracte, față de viața artistică. Pentru că practica are prioritate absolută, cei străini de artă au totdeauna aer de autoritate față cu artiștii. Acest aer e, în fond, perplexitate deghizată.

Oamenii cu multă știință de carte și tot atâta nepricepere artistică prescriu artei „idealuri“. De la ei vine, de exemplu, cerința că portretul trebuie să arate caracterul moral al persoanei, și că acest caracter trebuie să fie „superior“ sau măcar tipic, că personajul zugrăvit trebuie să aibă *suflet* – adică să aducă aminte dispoziții sentimentale cu valoare umană. Ei au aflat că scopul muzicii este să „înnobileze sufletul“, și al literaturii să dea modele de viață eroică. Și nu poți scoate din mintea nepricepuților că Shakespeare și Wagner de aceea „au fost mari“, pentru că s-au inspirat, unul din vechile cronici engleze, celalt din legendele germanice, pentru că au fost adică *naționali*; că Tolstoi și Dostoievski au scris lucruri așa bune numai fiindcă au fost strașnici iubitori de oameni. Cei de dinafară de artă se gândesc, probabil, că și ei pot fi naționali sau umanitari.

Aici se poate înțelege că atitudinea nepricepuților față cu arta este indefinibilă. Fiindcă nepricepuții nimic alta n-au decât asociații lăturalnice, și asociațiile sunt infinite. Infinite sunt, prin urmare, și neroziile pe care le pot spune ei despre artă.

Adevărul literar și artistic, nr. 245, 16 august 1925, p. 6

LITERATURĂ ȘI SERIOZITATE

Totdeauna suspectă de a fi inutilă, arta s-a aflat obligată, pentru justificare, să fie serioasă. Luăm cuvântul mai întâi în înțelesul cel mai comun și accesibil oricui: ce-i serios nu-i glumă. Vrea să zică, arta, având a fi serioasă, se stabilesc în ea grade, pe măsură ce stilul se apropie sau se depărtează de tonul glumeț. Astfel rezultă că, după cum știe oricine, o scurtă povestire comică este inferioară unei comedii în care se ascund, simbolic, dar așa ca să se vază cât mai bine, idei morale; și o asemene comedie este inferioară unei drame burgheze în care-i multă durere, dar fără moarte de om; drama, la rândul ei, este inferioară tragediei cu moarte de om. În alte rubrici, și cu o clasare puțin deosebită, romanul s-a proclamat hotărât inferior poemei epice. Romanul a fost, poate mai mult decât toate genurile, înfierat cu semnul frivolității de către moraliști, pedagogi și esteticianii cu grijă de sufletul cetățenilor.

Greu și târziu s-au adoptat romanele în școli, mai întâi la programa limbilor străine. Și doar romanul tratează obicinuit lucruri serioase, pe ton serios. Totuși el sufere de un viciu grav: vorbește de viața contemporană și de toate zilele. Și este, din motive diverse și tainice, hotărât că lucrurile trecute sunt mult mai serioase (cel puțin în literatură) decât cele actuale; și virtuțile, cum am zice: epice – stau incomparabil mai sus pe treapta morală (și în sfârșit pe toate treptele), decât patimile din zilele noastre sau din acele de curând trecute. De aceea zice un om serios, cu adâncă convingere și gravitate în voce: nu cetesc romane, cetesc cărți serioase – *istorice*... Se pare că dacă luăm de aproape seama, în timpurile de mult trecute încăpea destulă ticăloșie; și s-a văzut că, astăzi, fapte viteze se fac întocmai ca în războaiele grecilor cu perșii. Dar e stabilit că tot cele vechi erau, nu știu cum și de ce, mai frumoase, mai nobile, mai – veșnice modele.

Este mulțime mare de oameni care nu se îndoiește că istoria lui Tartarin din Tarascon este o comicărie, amuzantă ce-i dreptul, dar totuși o jucărie ușoară; și nu se poate compara cu romanele serioase ale lui Daudet. Sunt oameni serioși foarte, pentru cari mai tot ce a scris Caragiale e doar fleac amuzant. Pe unul l-am auzit spunând că, în cafenelele Bucureștilor totdeauna au fost băieți de duh care ar fi putut scrie ce a scris Caragiale, și mai grozav – dac-ar fi vrut. Aceiași oameni prețuiesc sus de tot proza lui Vlahuță și a celor care au învățat artă serioasă de la dânsul (și nu-s puțini, nici neînsemnați); o prețuiesc, fără îndoială, ca model de seriozitate. Probabil critica socialistă, cu artiștii-cetățeni, cu idealurile sociale și celelalte rechizite de apostolat, a întărit mult în mintea publicului nostru dogma seriozității în artă, așa cum de mult au fixat-o pedagogii și apostolii de toată mâna.

Fiindcă glumele se colportează mai ușor și cu mai sigur efect decât banalitățile neglumețe, fiind de o structură mai vizibilă și mai ușor de memorat, apoi fiecare nerod crede că tot ce în artă seamănă a glumă, tot ce se leagă cu comicul, se și produce cu mare ușurință – între cafea și coniac. Totuși aproape oricine ar putea să gândească atât: că unui om în stare să facă o jumătate duzină de poeme lirico-religioase nu-i reușesc glume decât rareori, și atunci destul de nesărate. Și e drept că masa oamenilor nu deosebește glumele nesărate de cele bune. Obicinuit, popularitatea glumelor o decide noutatea și gradul de răspândire al faptului la care se referă, adică actualitatea aluziei, inclusiv grosolănia ei. Există un punct de onoare special care obligă foarte constrângător să cunoști glumele cele mai nouă.

Toate procedările spiritului prin care se realizează comicul, toate gradele și nuanțele ironiei și ale humorului cad sub aceeași depreciere față de ceea ce se numește, banal, seriozitate. Probabil, cum spune vorba veche, omul singur între toate vietățile cunoaște râsul. Obicinuit însă omul e dobitoc serios, ca toate celelalte dobitoace.

De multe ori el râde doar din exces de bună stare animalică, din nedumerire și incapacitate de a da soluție inteligentă unei încurcături malițioase în care-l prinde viața – râde adică din prostie pură. Râsul sau zâmbetul pe care le pregătește simțul ridicolului, dar mai ales acest simț însuși nu-i un dar pe care să-l fi risipit natura mai generos decât alte daruri care alcătuiesc talentele intelectuale și artistice. Nu e mai puțin – geniu (ca să vorbim simplu și comun), în persiflajul imens al lui Mefisto decât în expectorațiile lirice sau filosofice ale lui Faust. Și – ierte-mă Apollon – nu s-or fi găsind multe versuri nesărate și destule umpluturi sublime în monoloagele pateticului Doctor, ca și în alte poeme și poezii, special serioase, ale celui mai cuminte, mai așezat, mai plin de isteț practicism dintre toți poeții lirici?

Fără îndoială, mulțimea dă năvală la spectacole și istorisiri comice. Dar ea nu încetează să judece comicul de la înălțimea diverselor stupidități sentimentale care, pentru dânsa, alcătuiesc suprema valoare în materie de așa numită artă. O idioată romanță tristă, o bleagă povestire umanitară sunt piesele de rezistență ale seriozității în literatură. Căci este decretat fără rezervă nici apel, că tot ce ține de durere și de tristețe are un prestigiu absolut. Astfel că atitudinile și măștile diverse – în scurt: stilul tristeții și al durerii îl îmbracă, în împrejurări delicate și de lux, cu singur efect oricare pahiderm antropomorf.

Se știe destul, dar se uită prea mult (desigur din motive grele de disciplină socială), că seriozitatea este deghizarea obicinuită a prostiei. Greșit se zice curent: râzi ca un prost. După dreptate trebuie spus: ești grav ca un prost. Prostia, mai ales în funcțiunea socială și autoritativă, e eminent solemnă, și are prin urmare o groază vitală de glumă și de comic. Prostia esențială și compactă se apără prin acea ierarhie consacrată, mai sus pomenită, înjosind absolut gluma și comicul în fața seriozității autoritare și imbecile.

A fost o vreme când pentru orice debutant tragedia în versuri era singură obligatorie. Tânărul Stendhal notase cu grijă în carnet, printre principalele arme pentru cucerit „lumea bună“ și (bunul suprem pentru dânsul) dragostea cucoanelor, că neapărat trebuie să scrie o tragedie în versuri. De atunci lucrurile par să se fi schimbat considerabil și alegerea stilurilor s-a făcut mult mai largă. Totuși pe nici un tânăr literat, cărui i-aș vrea binele, nu l-aș sfătui să neglijeze subiectele și genul serios. Antipatia pentru persiflaj caracterizează, în fond, pe doamnele noastre feministe poate mai tare decât pe gingașele adorate de pe vremuri. Iar, ca și femeile, democrațiile au, pentru râs și ironie, o iritabilitate de mult cunoscută. Un tânăr literat deci, ori chiar și matur, dacă e prudent, să scrie, mai presus de toate, în stil serios.

Adevărul literar și artistic, nr. 255, 25 oct. 1925, p. 1.

DEFORMAREA LITERARĂ

Cred că pentru omul de mijloc plăcerea literară e, înainte de toate, aceeași ca plăcerea de a iscodi și vorbi de vecini și cunoscuți. Cetirea cărților literare mulțumește dar, într-o formă prestigioasă, trebuința de a face mahalagisme. Cetitorul comun caută apoi asemănări între figurile romanului și cunoscuții lui. Firește, cetitorul (mai ales când e tânăr, prin urmare foarte sugestibil și gata să croiască planuri de viață) se caută pe sine în personajele simpatice ale cărții și fără îndoială se și găsește în ele. Din aceste asemănări pornește o visare în care cetitorul își construiește o soartă pe potriva darurilor și a vanităților lui celor mai tari și mai ascunse. Această visare e, se pare, treapta supremă a plăcerii literare comune. Însemnată e desigur și plăcerea de a înțelege, sau cel puțin de a ține minte *ideile* pe cari mai toți autorii literari le vâră în cărțile lor, dar mi se pare că ar aduce confuzie, dacă am numi și această plăcere tot literară. Aici e vorba curat numai de a se instrui: adică a memora anume idei astfel ca să le poți spune cât mai frumos atunci când vorbești cu oameni pe care-i stimezi și de care depinzi. Șade bine să ai păreri hotărâte despre unele chestii. Societatea, cu care te leagă interesele și ambițiile, alege chestiile despre care trebuie să ai o părere. Aceste chestii se schimbă cu vremea, și atârnă de capacitățile d-tale intelectuale să iei seama din vreme că o chestie dintre acele despre care trebuie să ai idei, mai este în valoare sau a început să se uzeze și să fie înlocuită cu alta. A nu fi la *curent* e o mare rușine, poate chiar o nenorocire pentru orășeanul civilizat, mai ales dacă e om tânăr.

Plăcerea de a învăța idei din cărțile literare este, prin urmare, de natură socială și practică. Să găsești însă asemănări între persoanele romanului și d-ta sau prietenii d-tale, și să visezi, pentru d-ta și pentru dânșii, o viață imaginată după întâmplările din carte – aceste sunt plăceri de natură intimă și nu imediat practică. Omul de mijloc prețuiește această visare ca efectul cel mai delicat al unei cărți literare, și adesea crede că aici stă multcercetatul și misteriosul sentiment, căruia în dezbateri literare i se zice: emoție estetică. Dar despre estetica cetitorului de mijloc nu vreau să spun mai mult acum: a trebuit să o amintesc numai în vederea unor lămuriri asupra efectelor practice ale cărților literare.

La interval de un sfert de veac, diplomatul Melchior De Vogüé și literatul André Gide au spus că societatea franceză a realizat, în viață, figurile și întâmplările din romanele lui Balzac. Și amândoi prezintă faptul aproape ca de la sine înțeles. Gide notează acest efect al literaturii în cartea lui despre Dostoievski, și s-ar putea ca pasagiul să fie o reminiscență din studiul lui De Vogüé asupra romanului rus. Dar aceasta nu atinge valoarea mărturiei lui Gide. Faptul însemnat rămâne că acești doi francezi, oameni de mare competență literară, constată că figurile de roman au fost copiate în viață, până într-atât că să hotărască fizionomia unor generații. Și e indiferent că Gide, probabil, nu face decât să aprobe ceea ce găsise celălalt.

Despre Balzac, istoria obicinuită judecă mai degrabă așa: că, prin genială anticipare, el a înțeles și a imaginat în complectă dezvoltare o lume care, pe vremea lui, începea doar să se formeze. Desigur, nu ar fi serios să credem că o întreagă transformare socială ar putea fi curat numai efectul unor lecturi literare. Totuși, constatarea lui De Vogüé și confirmarea lui Gide nu sunt simple paradoxe de literați, deoarece e fapt comun că cetitorul raportează, naiv și direct, viața din roman la viața lui și a celor de aproape. Poate că francezii sunt mai influențabili prin literatură decât alți oameni; și e foarte probabil că, la dânșii, literatura și viața socială se amestecă mai mult una cu alta decât în alte țări. Despre estetica lor clasică se poate zice că e aproape tot atât de mult teorie a relațiilor sociale cât doctrină literară. Figurile literaturii clasice sunt construite sub obligația de a se prezenta și ca modele de bune maniere. De mult încă francezii singuri denunță vanitatea ca un caracter național al lor, și nu ascund că pofta de a străluci în lume e, la dânșii, foarte iritabilă. Astfel, figurile lui Balzac, excesive în toate privințele, aveau specială putere să îmbete cetitorii cu natură cabotină. Moda stăpânește sufletele cum stăpânește portul, și cu atât mai puternic, cu cât sunt mai sociabile. Și francezii se declară ei singuri eminent sociabili, deci eminent sugestibili.

Nu-mi pare nepotrivit să amintesc aici că mai ales gânditorii francezi au studiat imitația, și cu atâta pasiune încât au înălțat-o la rang de idee filozofică utilizabilă pentru interpretări foarte vaste. Jules de Gaultier a numit *bovarism* o formă de imitație care interesează direct problema efectelor practice ale cărților literare. În adevăr, Emma Bovary era o mică burgheză care se tortura să fie cucoană mare; și se visa ajunsă, îmbătându-se cu amintiri din romane. Bovarismul e aptitudinea de a te închipui alt om decât acel care ești în adevăr. Și e sigur că această aptitudine află hrană foarte potrivită în cărțile literare.

Lucrul a fost observat de demult. Caricatura enormă a lui Cervantes e încă până azi cazul cel mai celebru de bovarism literar: căci pe Don Chișot cărțile mai ales îl smintise. E sigur că mai toți oamenii până la o vârstă, unii însă pentru toată viața, sunt, în sensul acela, Don Chișoți. E banal că toți băieții și toate fetele se visează transformați în eroi de roman și de teatru. Dar cine știe câți bărbați politici, câți militari, maturi și serioși, sub inspirația lecturilor, a dramelor și a operelor de artă, nu se visează Cezari, Bismarcki, Napoleoni și Meternichi?

Câte gesturi și vorbe în viață nu sunt, cu maimuțărească mecanică, luate din cărți și de la teatru? Nici în cea mai grea durere omul de mijloc nu scapă de reminiscențe literare. Cu cât mai mult se simte compătimit, și în tot cazul observat de ceilalți, cu atât mai tare își amintește atitudinile și vorbele pe cari i le-a întipărit autoritatea cărții și a teatrului. Rar și cu totul stimabil e bărbatul care a vorbit [de] dragostea unei femei, fără să fi strecurat o frază de roman împreună cu un gest sau intonație actoricească. Fericit e acela cărui femeia nu i-a servit măcar o zaharică din cofetăria stereotipată de literații și actorii cei dragi publicului pentru că-i ghicesc și întrupează idealurile.

Câte accente gingașe și mișcări zglobii, câtă din vioiciunea și ingenuitatea femeilor tinere nu e – pentru cine vede bine – naivă copie după text și ilustrație de romane, după jocul cabotinelor celebre?

Naivitatea obicinuită nu stă în faptul că oamenii se dau drept ce [nu] sunt, ci în aceea că nu-s în stare să-și închipuie cât de vizibile sunt imitațiile din care e făcută persoana lor intelectuală și estetică. Pentru dichisirea persoanei, în felul de care vorbim, rolul principal îl are la noi în România, literatura și teatrul francez. Gesturile și expresiile se transportă în același pachet cu cărțile și jurnalele de modă. Cine nu a observat la femeile noastre gesturi și atitudini luate de-a dreptul din *Femina*? Dar cu nici un chip să nu credem că imitațiile de care vorbim sunt monopol femeiesc. Sub influența literaturii conservatoare franceze, s-au născut la noi conferențiari și literați care disprețuiau pe J. J. Rousseau întocmai ca Jules Lemaître; s-au născut mai târziu *des camelots du roi* – bucureșteni – care au prigonit raționalismul și democrația întocmai ca Charles Maurras. Întocmai – însemnează: cu potrivirea stilului după modelele franceze; probabil chiar cu un sistem de imitație interioară și exterioară, pe cât permite cunoașterea persoanei francezilor luați ca model.

Un caz de bovarism cu deosebire prețios pentru istoricul literar este elenismul scriitorilor germani de la sfârșitul secolului XVIII și începutul celui trecut. Plini de admirație aprinsă pentru poezia grecească, lor destul de sumar cunoscută, clasicii germani au început să viseze că trăiesc, în ideal, viața elinilor, că gândesc și simt ca grecii vechi. Și e probabil că Goethe, ministrul unui infim prințișor de Saxa, se juca serios cu ideea că e grec, și olimpian, că e, în sfârșit, întocmai parcă ar fi fost de acolo și de pe atunci. Iar Schiller și Hölderlin plănuiau sisteme de educație universală, prin a căror aplicare trebuiau să apară oameni întocmai ca eroii greci. Se înțelege că ideea acestor poeți germani despre viața antică era o convenție poetică și teatrală, imagine schematică și arbitrară, și nicidecum cunoaștere istorică a vremilor acelora. Acest vis literar despre viața grecească și ideea bovaristă de a trăi din nou acea viață le-a moștenit Nietzsche, și, cu pesimismul lui Schopenhauer combinat cu romantismul său personal, le-a dat un lustru nou.

Humoristică sau tristă e, la Nietzsche ca și la Stendhal, îmbătarea, cu totul literară, de ideea romantică a supraomului. Ce cheltuială de patos, pentru a spune că naturile tari trebuie să domine! Ce copilăroasă închipuire de literat e ideea că oamenii tari se pregătesc după rețete literar-filozofice! Și ce vis de filolog pedagog e să-ți închipui că oamenii „tari“ sunt niște enciclopedii ale tuturor perfecțiilor imaginate de istoricii și poeții moralizatori de pe vremuri! E, desigur, ceva humoristic în acești doi mici burghezi, literați și nimic decât literați, care se cred datori să aibă grijă de formarea oamenilor tari. Francezul era uluit de persoana lui Napoleon, pe care-l văzuse cu ochii, germanul amețit de romantism erudit și de aristocratismul lui Schopenhauer, cel înveninat de vanitate înăbușită și iritat de glorie prea tardivă.

E înduioșător să vezi cum patosul ideilor literare și frenezia pentru idolii făuriți din acele idei poate stinge, chiar la niște literați de geniu, simțul ridicolului.

Desigur, literatura poate întipări gesturi și fraze, umbre de idei și sentimente, cetitorilor de rând; dar deloc nu se potrivesc planurile pedagogice croite de literați atunci când e vorba de oameni „tari“. Aceștia, și prin natură și prin meseria lor, n-au trebuință de imbolduri și imagini literare pentru ca să fie ce sunt. Sunt cu deosebire nesugestibili prin literatură. Și apoi, n-au nici vreme de prisos pentru ea.

Așa cere însă vanitatea literaților – care e, se vede, cu deosebire lacomă – ca ei să se poată mândri că istoria lumii nu se poate pune la cale fără dânșii, că ei, singuri chiar, o pot pune la cale.

Adevărul literar și artistic, nr. 263, 20 decembrie 1925, p. 1.

CENZURAREA LUI ANDERSEN

Poveștile pastorului danez sunt parabole sentimentale, drese cu umanitarism și cu puțină satiră socială.

Aceste istorioare, fabricate de un predicator plin de bune intenții și creștine și, cum am zice, înaintate, încântau burghezimea liberală de acum jumătate veac. Părinții dăruiau copiilor cartea, plină de dulce împăcare în cugetul lor de oameni iubitori de progres moral și social. Citind-o, guvernantele și copiii se amuzau totdeauna cu profitabilă înduioșare. Prin haina cu pretenții de naivitate a povestei, mintea copilului descoperea cu dulce desfătare idei și simțiri înălțătoare. Copilului bogat i se înmuia inima de compătimire; inima celui sărac tresărea de speranță în bunătatea lui Dumnezeu, pe ici-pe colo chiar și în acea omenească.

Asta era pe atunci. Astăzi, între toate ideile comune cu care se împodobea sufletul burgheziei liberale și se îmbăta uneori și inima proletarului de pe vremuri, nici una nu-i atât de compromisă ca ideea umanitară. Clasele sociale dacă nu sunt în fiecare moment încăierate, își arată colții fără încetare, și, aproape indiferent de vârstă, indivizii sunt în stare de război perpetuu. Săracii nu mai vor să știe de milostenie și bunăvoință. Ei vor să răpească și să stăpânescă cu pumnul. Bogații, de groază, s-au făcut aspri; sunt furioși de ingratitudinea săracilor, cari nu recunosc binefacerile și nu mai zic: Sărut mâna! Predicatorul umanitar nu mai are public. În cartea lui rămân doar două-trei povești, de inspirație adevărat *populară*, ca istoria lui Claus cel mare și a lui Claus cel mic, unde triumfă realistic istețimea practică și cruzimea cu sânge rece; acolo distrugerea dușmanului e o faptă absolut plăcută și humoristică. Istoria pe care am citat-o e, aproape în toată cartea, singura care nu sună fals. Ideile din povestirile lui Andersen sunt astăzi deopotrivă mincinoase pentru sărac și pentru bogat. Cred că pentru oamenii foarte lucizi, tonul general și intenția cărții au fost totdeauna de o neplăcută dulcegărie. În sentimentalismul burghezesc care o inspirase, exista în fond o radicală strâmbătură, mai puțin vizibilă și poate mai puțin respingătoare decât în miile de povești de Crăciun ale scribilor tocmiți să facă, la sărbătorile de iarnă, umanitarism legat în marochin și muiat în poleială. Dar genul însuși era din capul locului mincinos.

Este folosul cel mare al crizelor sociale de a da pe față adevărul ascuns altfel în frazeologia debitanților literari de așa-numita armonie socială și naționalism trandafiriu.

Astăzi, piața lumii, lipsită ori săracă de multe lucruri plăcute, e cel puțin frumos încărcată cu marfă de adevăruri sociale. Foarte amară la gust, ea poate fi salutară, dacă ciocnirea violentă a acestor adevăruri nu va însemna cumva, în practică, întoarcere la stări primitive în care se vor naște adevărate povești populare, iar nicidecum idile și parabole pentru pomul de Crăciun al burgheziilor umanitare din vremea lui Andersen.

Dacă vremile sunt așa, trebuie să tragem concluziile și pentru literatura copiilor. Cred că totdeauna lecturile sentimentale au fost o literatură proastă din punct de vedere pedagogic. Proastă ca gust și ca intenție morală. E de prost-gust să inventezi oameni bogați, aspri la suflet, cari se convertesc și devin umanitari-trandafirii la vederea unei rândunele moarte sau a unui fluture cu aripioarele sfâșiate. Și e faptă de prostie voită să fabrici literar paiațe cu figură de înger și să le arăți copiilor ca imagini adevărate ale vieții. S-a fabricat astfel o literatură proastă și de prisos.

Poveștile populare nu sunt sentimentale. Acolo personagiile se bat și se trag pe sfoară frumos, așa cum cere viața în care trăia și pe care o vedea artistic povestitorul popular. Duplicitate sentimentală nu se pomenește în poveștile populare. Fabricantul de povești umanitare își strâmbă totdeauna un ochi spre așa-numite ideale. Rezultatul trebuie să fie strâmb; în privința literară ca și în cea morală. Și strâmbătura sentimentală nu poate fi mai inactuală decât e astăzi, când ciomagul, dinamita și închisoarea cu cazne sunt mijloacele de comunicare cele mai caracteristice între clasele sociale.

Adevărul suprem pe care îl dă pe față ceasul de astăzi este lupta fără preget și îndurare între popoare, clase și indivizi. Poveștile construite pe acord de armonie între oameni și clase sunt acum complect caraghioase.

Dănilă Prepeleac și *Soacra cu trei nurori* sunt două povești exemplare: superbe de adevăr și strălucitoare de pitoresc. Îl rog pe cititor să le revază ca să înțeleagă cât mai bine cele ce i-am spus.

Adevărul literar și artistic, nr. 264, 27 decembrie 1925, p. 1.

NELITERARII

Toată lumea e deprinsă a pricepe că pentru muzică și pictură e de neapărată trebuință o înzestrare naturală fiziologic precisă, cel puțin pentru a practica bine aceste arte, ori chiar și pentru a le simți și judeca în esența lor specifică. Față de arta literară însă nu există decât slabe scrupule teoretice în conștiința comună. În vremuri vechi exista o riguroasă disciplină literară în așa-numita retorică și stilistică, învățături care puteau sta, în privința exactității formale, aproape alături cu teoria muzicală sau cu știința desenului. Dar retorica și stilistica veche au murit; romantismul și revoluțiile mai mici derivate din el au luptat pentru desființarea lor direct și prin ignorare. În școli, învățământul literar s-a supus tot mai mult noului spirit istoric; dogma clasică se fărâma, și cu aceasta pierea credința în vechile „reguli" literare. În același timp, autoritatea științelor exacte sporea până la atotputernicie și acestor stăpâne noi ale spiritului european, exclusiv mândre de obiectul și metodele lor, preocuparea de frumuseți literare le apărea ca o frivolitate răsuflată. Astfel s-a produs o eclipsă mare a esteticii literare. Prin romantism s-a popularizat până în mahalale ideea că producția literară e numai o chestie de liberă și genială inspirație. În practică, însă, desigur, „geniile" de duzină copiau numai retorica autorilor pe care-i consacra momentul; iar lumea mare rămânea convinsă că literatura se face din propriile aventuri sentimentale, cu ajutorul entuziasmului poetic hrănit din cărțile pe care le scot în calea cetățeanului capriciile librăriei.

Căderea stilisticii vechi a fost înțeleasă în mod absolut: lumea și-a închipuit că, în general, nu există învățătură specifică în arta literară. Și s-a uitat aproape cu totul că, dacă nu există estetice eterne, fiecare vreme o are vrând-nevrând pe a ei. Din romantism și doctrinele literare care i-au urmat, publicul n-a reținut decât ideea unei libertăți vagi și negative. Flaubert și parnasienii au fost radical impopulari. Preocupările lor tehnice, care făceau tocmai începutul unei noi estetice literare, n-au existat pentru masa publicului literar. Pe când în vechime poetul depindea de reguli, acum el se impune numai prin „inspirație"; și nimeni nu mai avea curiozitate să știe precis în ce constă „geniul poetic" și în general, talentul literar. Psihologia tipurilor intelectuale e încă începătoare și n-a depășit cercul specialiștilor, iar în mintea cetitorilor curenți meseria de poet sau literat e reprezentată printr-o confuză idee de apostolat al tuturor ideilor și sentimentelor frumoase. Și lucrurile au ajuns așa, încât, dintre toate diletantismele nici unul nu-i atât de neînfrânat ca acel literar. Imboldurile sentimentale și apetitul de gloriolă literară ale celui mai nediferențiat cetățean nu găsesc în calea lor nici un scrupul teoretic, și piedicele obiective, pe care numai o conștiință estetică generală le poate pune în cale infirmităților agresive ale fantaziei individuale, aproape nu există. Suprimarea tehnicii clasiciste a dezrobit, cum era și firesc, nu atât talentele adevărate care neapărat își creează singure o disciplină, cât incapacitățile – adică pe acei lipsiți de înzestrare bine diferențiată, pe cei mai inutilizabili diletanți.

Tot ce spun aici se referă evident la masa publicului cetitor și scriitor, și nu la domeniul propriu-zis al vieții literare și artistice. Neapărat trebuie să ne amintim că Franța este și azi încă patria eminentă a esteticii literare, și că acolo s-a acumulat, de la romantism încoace, în tehnica literară o comoară de reflecții și încercări, care, fără să ia formă de cod, alcătuiesc o învățătură literară nouă în stare să ia fără rezervă locul celor vechi. În timpul războiului un bizar patriot neamț s-a năpustit furios asupra esteticii literare, denunțând-o ca viciu latin cu care Renașterea a otrăvit Europa nouă. Ideea de gust și de critică literară sunt deșărtăciuni pernicioase care au pervertit spiritul germanic și au compromis producția literară modernă. Nu-i probabil ca această copilărie naționalistă să aibă vreodată însemnătate pentru viața literară germană, cu atât mai puțin pentru cea europeană. Și totuși e interesantă curioasa revoltă a germanului: această negare, conștientă și categorică a oricării estetice e probabil unică, într-o vreme când lumea e plină de diletanți literari inconștienți. Pare că în ciuda răzvrătirii germane de dăunăzi contra gustului și contra criticii literare, universitățile americane, de mai bine de un sfert de veac, înființează catedre și fabrică manuale de retorică, stilistică și critică literară, cu o stăruință și o seriozitate surprinzătoare. E desigur un simptom prețios că, tocmai în țara cea mai neclasicistă și mai liberă de tradiții, înflorește dintr-o dată teoria literară.

Realitatea probează astfel că nici relativismul istoric, nici barbaria diletantă nu sunt în stare să împiedice perpetuarea și renașterea gustului și a postulatelor estetice.

*

Sunt oameni care povestesc bine și alții care povestesc prost, fiindcă nu sunt în stare să observe, fiindcă nu simt accentele diverse ale spectacolului vieții. Fantazia lor nu poate să aleagă și să prețuiască valorile de caracterizare a unor detalii, memoria lor păstrează la întâmplare cele ce i-au trecut pe dinainte. La aceiași oameni, sau la alții, simțul limbii materne e obtuz: ei nu-și dau seamă de nuanțele vocabularului, nu simt cum savoarea cuvintelor e delicat legată de trecutul sufletesc al grupului social sau național în care trăiesc. Apoi oamenii au adeseori urechea nesimțitoare; aceștia, în chip natural, construiesc, scriind ori vorbind, numai monstruozități ritmice; în sfârșit, pe foarte mulți, banalitatea unui raport de gândiri sau de imagini nu-i irită cât de puțin, și această nesimțire e poate cea mai comună infirmitate a neliterarilor. Și nu totdeauna mintea și fantazia neliterarului sunt radical și în fond condamnate la platitudine, ci numai din insensibilitate estetică el cade la fiecare pas rob platitudinilor care pentru dânsul au prestigiul eleganțelor literare consacrate. Fără îndoială, banalitatea este efectul culminant al lipsei de talent în orice artă. Însă banalitatea literară e deosebit privilegiată; fiindcă vorbirea comună este o autoritate mult mai extinsă și mai tiranică decât materialul de expresie al muzicii sau picturii. Graiul este în stăpânirea unei majorități mult mai mari decât tonurile muzicale, decât materialul plastic și coloristic al sculptorului și al pictorului. Deosebit de aceasta, însemnătatea curat practică și socială a vorbirii trece și asupra funcțiunii sale literare. În fiecare timp și în orice loc, anume banalități de gândire și vorbire se organizează în sisteme de frumuseți pe care societatea le impune vanității individului, care își conformează „stilul" acestor platitudini autoritare, numai ca să fie în rând cu lumea.

Literatul filozof Sully-Prudhomme prezintă fantazia literară ca un teren neutru, comun întregii experiențe estetice. Expresia literară poate refera, din cuprinsul oricării alte arte, tot ce nu-i element specific artei aceleia și nimic decât atât. Și Sully-Prudhomme adaogă îndată această rezervă înțeleaptă: „Cu cât e un om mai puțin în stare să simtă gustul propriu al unei arte, cu atât mai mult o subordonă el idealului literar, cu atât mai ușor primește interpretătile pe care literații o dau acelei arte." Această capacitate a expresiei literare de a părea că poate ține, într-un fel, locul celorlalte mjloace de expresie artistică, face ca literatura să fie arta cea mai populară. Și de aci se naște ideea, cât de îndărătnică atât de confuză, că talentul literar e mai puțin specific decât muzicalitatea ori talentul pictorului. În gândirea obicinuită ideea de talent literar se pierde în ideile nu mai puțin vagi despre inteligență, sensibilitate, temperament, sau alte rudimentare concepte ale psihologiei vulgare. Claritatea despre lucrurile acestea nu se poate obține decât plecând de la convingerea că talentele sunt organisme incomparabil mai deosebite unele de altele decât își închipuie masa cea slab diferențiată a oamenilor. A trecut lungă vreme de când Pascal a zis că deosebești cu atât mai nuanțat pe un om de altul, cu cât singur ești mai deosebit de ceilalți toți. Dar acest adevăr, care pare c-ar fi trebuit să devie imediat elementar e încă departe de a fi primit în gândirea comună.

Stă la îndemâna oricui să afle din biografii și critici literare că Flaubert a scris o dramă și o feerie de o neînchipuită inferioritate, că Théophile Gautier e de o miraculosă incapacitate în povestire și altfel om de puțină inteligență, că France și Lemaître sunt perfect obtuzi pentru poezia lirică, că pretențiile lui Hugo ori Zola la viziune filozofică sunt penibil copilăroase... Dar, din punct de vedere al publicului, asemenea distincții sunt desigur excesive. Publicul știe, sumar, că toate numele aceste sunt nume de scriitori – MARI. Și atât.

Sunt oameni deștepți cari, din lipsă de experiență literară, nu se pot dezbrăca de credința că scrisul se bazează pe bun-simț, pe judecată dreaptă, pe ceea ce vulgar

se numește sensibilitate. Aproape fiecăruia i se întâmplă să vază ori să pățească lucruri care-l fac să exclame: așa ceva ar trebui scris. Astfel, câteodată, diletantul cetitor se preface în diletant scriitor. Omul crede că unele întâmplări reale sunt „literare", altele nu. El le evaluează astfel după cât sunt de senzaționale. Și mai crede că realitatea e monotonă și numai excepțional îți oferă situații care „te inspiră".

În adevăr însă, omul literar construiește drame și povestiri zilnic și de mai multe ori pe zi, chiar dacă nu le va scrie în veci, ci le va risipi numai, fără pic de solemnitate, la masa unui singur prieten.

Între artiștii literari de meserie nu sunt mulți acei care își pun toate puterile pentru a îndeplini sever condițiile impuse de estetica scrisului. Desigur nimeni nu se îndoiește că omul care a descris bătălia de la Waterloo în *La Chartreuse de Parme* avea geniu eminent literar. Totuși Stendhal a rămas altminteri mai totdeauna pe dinafară de arta propriu-zis literară. Fiindcă disprețuia scrisul, și acest dispreț nu era poză. Era sentiment autentic al unui om care punea viața și succesul social mai presus de orice delectare literară. Originala formulă că stilul codului civil e cel mai potrivit pentru romanul psihologic arată cât de nou și subtil vedea Beyle lucrurile literare. În practică însă el se lăsa ușor pradă celei mai naive frazeologii romantice, din pură neglijență, câteodată poate din lipsă conștientă de scrupule artistice. Pe dânsul îl interesau probleme pe care i le aducea viața – cu deosebire viața lui intimă. Aptitudinea lui de a desfira complexe sufletești îi poate scuza neglijența artistică. Tot astfel „studiile" sociale ale lui Balzac își pot permite, ca *studii* ce sunt, să se prezinte rău artisticește. Totuși Balzac și Stendhal sunt exemple special pernicioase pentru diletanții ambițioși; și nu cred să fie o întâmplare că admiratorii cei mai fanatici ai celor doi mari „neglijenți" i-am întâlnit totdeauna printre oamenii cei mai neliterari.

Adevărul literar și artistic, nr. 267, 17 ianuarie 1926, p. 1.

„POEZIA PURĂ"

Între părintele Bremond, membru al Academiei Franceze, și ziaristul Paul Souday s-a iscat ceartă, toamna trecută, de la definiția poeziei. Pentru obicinuita lectură publică înaintea celor cinci secții ale Institutului, preotul literat a ales să vorbească despre *poezia pură,* și în cuvântarea lui avusese mai ales grijă să dea a înțelege că poezia nu se poate defini. Tocmai acest lucru pare să fi supărat mai mult pe Paul Souday. Probabil, ca francez de veche observanță și ca ziarist, el nu rabdă obscuritatea, oricât ar fi de prestigioasă, și s-a necăjit rău când Bremond a spus că poezia n-are a face cu rațiunea. Souday s-a grăbit să înțeleagă – și aici pare c-a fost nedrept – că Bremond consideră poezia ca un fel de divagație absolut certată cu mintea sănătoasă. Se poate zice și aceasta despre poezie, dar în cazul special nu se zisese.

Cearta s-a îndărătnicit asupra unui vers celebru din Racine: *la fille de Minos et de Pasiphaé.* Souday e sigur că frumusețea versului stă în înțeles: Minos, judecător în infern. Pasiphaé, amanta unui taur divin. Fedra, biruită de o grozavă ereditate: numai pentru cine știe toate astea, versul poate fi frumos. Iar Bremond spune hotărât că valoarea versului aceluia – exemplu rar de „poezie pură" – nu depinde nicidecum de înțelesul său verbal. În general, ideile, sentimentele și imaginile nu sunt poezie, deși poezia se servește de dânsele. După un lung șir de lămuriri polemice, academicianul ajunge să identifice poezia cu rugăciunea: starea pur poetică e una și aceeași cu starea mistică. Concluzie foarte frumoasă și potrivită pentru un preot care ține mult la poezia modernă. De aceea, unii colegi serioși l-au întrebat dacă e dadaist.

În adevăr, înțelesul cuvântului *poezie* e greu de aflat astăzi, și-i foarte explicabil că oamenii se ceartă asupra lui. Desigur, nu-i fără interes să căutăm a ne înțelege cât mai bine când vorbim, măcar dacă nu e în discuție decât un subiect așa de puțin vital ca teoria poeziei. Poezia este un cuvânt foarte vechi, și lesne se întâmplă ca înțelesul cuvintelor care durează prea mult, care trec adică peste marginile în timp ale societății în care s-au născut, să se încurce astfel, încât lămurirea lor să ajungă obiect de ceartă între învățați. Gândiți-vă la înțelesul cuvintelor *filologie, filozofie, literatură...*

În cazul de față, mă impresionează mai întâi că literații francezi s-au oprit iarăși asupra acelui vers din Racine. Foarte de demult e admis, între francezi, că „la fille de Minos et de Pasiphaé" este o frumusețe poetică fără pereche. Pierre Mille povestea deunăzi că a cetit versul întâia oară când încă nu împlinise doisprezece ani, și că a simțit o mare zguduire („un transport singulier et je le crains, presque charnel – un tremblement voluptueux de tout mon être – un enthousiasme où se confondait le plus troublant mélange de langueur et d'énergie"). Nu cred că mulți copii francezi să fie tot atât de sensibili la farmecul acestui alexandrin extraordinar; dar, desigur, toți francezii se conving, până s-ajungă la maturitate, de frumusețea lui unică. Iar străinii, pe cât se poate, nu rămân nesimțitori la muzicalitatea acestor douăsprezece silabe. Este ușor de văzut că în versul acesta vocalele vin așezate așa, încât să formeze o melodie foarte marcată. În primul emistih, după cei doi *i,* cel din *fille* (acest din *fille* e și foarte lung) și cel din *Minos,* urmează *o* din același cuvânt. *I* este vocala cea mai de sus, *o* este o vocală de bas, care aici e și accentuată și prin urmare lungă și ținută, iar sonoritatea ei scoasă deosebit în evidență prin cezură. *I-I-O* formează o melodie descendentă, comparabilă unei coborâri de la notele de sus ale viorii spre cele de jos, poate chiar până către registrul violoncelului. Muzica emistihului al doilea stă toată în cuvântul *Pasiphaé,* unde *a-i-a-é* dau hotărât efect de fanfară – parc-ar fi claxonul automobilelor curții regale... Această melodie a versului, elementară și evidentă, o simte numaidecât oricare ureche normală. De aceea versul s-a fixat atât de bine în memoria oamenilor. E sigur, pe de altă parte, că oamenii pot asculta cu plăcere versuri fără să înțeleagă nimic din ce se spune în ele, chiar când cuprinsul și construcția acelor versuri sunt complet logice.

Este probabil că mulți oameni, când citesc sau ascultă versuri, iau seama numai la înțelesul acelora care enunță foarte energic și foarte simplu „idei frumoase". Pe celelalte le ascultă pur muzical, adică bătând tactul versului în gând, câteodată chiar clătinând ritmic capul, și nu se gândesc la nimic, ci numai ici-colo îi trezește doar câte un cuvânt cu înțeles „poetic". În adevăr, nu trebuie uitat că, pentru mulțimea oamenilor, cuvintele se împart și azi, în poetice și nepoetice. O anchetă ar dovedi ușor că *floare, stea, zefir, adie, Dumnezeu* sunt unanim admise ca vorbe poetice. Desigur, vocabularul poetic se schimbă cu vremea. Succesul inovațiilor depinde de pregătirea sentimentală a publicului. Cuvântul *glie* a avut un succes monstru, din cauza aureolei țărăniste și patriotice în care a fost numaidecât încadrat de sufletul public, și din cauza sonorității sale dulci și lipicioase. Când Minulescu a scris într-un vers cuvintele „maladii molipsitoare", era sigur de ilaritatea dezaprobatoare a oamenilor de bun-simț și cu normală dragoste de poezie, adică de cuvinte poetice. Publicul nu admite poezie fără cuvinte *poetice,* puse cu delicată chibzuință din loc în loc în corpul poemului, ca cireșele zaharisite pe fața unei torte.

Cred că dacă părintele Bremond, înainte să-și dea pe față ideea lui mistică despre poezie, ar fi avut ca mine răbdare să cerceteze ce este poezia pentru majoritatea oamenilor, Souday și ceilalți ziariști, cari s-au pornit contra lui, l-ar fi înțeles mai bine, deși tot furioși ar fi rămas pe dânsul.

Alexandrinul celebru, *la fille de Minos et de Pasiphaé*, îl ascultă poate mulți francezi fără a se gândi la nimic. Totuși, cred că cei mai mulți nu pot împiedica să li se trezească asociații în felul acesta: Infern – Minos, tiran mitic care procrea numai monștri – fatalitate veche și întunecată, blestem misterios și divin – erotică monstruoasă și neînțeleasă între un taur și o regină din povești. În tragedia franceză toată, acest vers este poate singurul misterios și catastrofal... Dar vorba era să știm dacă și de ce e poetic, de ce e „poezie pură“.

Dicționarele sunt descurajate și descurajătoare în privința cuvântului *poezie*. *Larousse* mărturisește că e unul din cuvintele cele mai greu de definit. *Littré* se mulțumește mai întâi, simplu de tot, cu ideea școlară: *l'art de faire des ouvrages en vers*. Dar explicarea sensurilor ajunge la această formulă: *se dit de tout ce qu'il y a d'élevé, de touchant, dans une oeuvre d'art, dans le caractère ou la beauté d'une personne et même dans une production naturelle*. Vedem bine la ce stare de confuzie interesantă a ajuns cuvântul „poezie“ în vorbirea uzuală: e lăsat, cât se poate, pradă discreției vorbitorului. Michelet, cel totdeauna pornit la vorbă și la gând, ne dă un exemplu cu deosebire luminos prin însăși violența lui: *Tout est poésie dans la femme, mais surtout cette vie rythmique, harmonisée en périodes régulières et comme scandée par la nature*. Așadar: menstruația fenomen pur „poetic“ prin ritmul periodicității sale. Desigur, în strictă teorie nu-i nimic de obiectat la această splendidă extindere a cuprinsului poeziei, o dată ideea ajunsă la acest grad de elasticitate. Totuși, vorbirea, în chip firesc, tinde la precizie, și o reacțiune trebuia să se producă în sensul acestei tendințe. Încercarea lui Bremond de a determina din nou, și pentru noi modernii, înțelesul poeziei, este justificată deplin.

Față cu mulțimea cetitoare, situația omului care încearcă să determine o idee e totdeauna ingrată. Cu cât mai nelămurită și anarhică este întrebuințarea unei idei, prin urmare a unui cuvânt, cu atât mai îndărătnic și mai neinteligent, firește, rezistă publicul la critica acelei stări de confuzie, pe care el n-o simte ca atare. Când Bremond vorbește de poezie pură, el vrea mai întâi să definească nu un gen ori stil literar, ci o stare interioară specifică. El caută să explice ce fel de stare a sufletului este aceea din care ia naștere expresia pe care teoria literară sau vorba de toate zilele o numește poetică. Asemenea cercetări trec mult peste capacitatea de abstracție și distrugere a gândirii publice, și sunt antipatice acestei gândiri. Publicul este empirist: el se întreabă, de ex., numai dacă textul care material îi stă înainte trebuie să se cheme poetic sau prozaic, și nu vrea să știe că realizările empirice nu sunt și nu pot fi, față de precizia excluzivă a ideilor (și singure ideile pot fi astfel precize), decât niște aproximații infinit variate. Dar la această greutate esențială de a comunica abstracții precize celor nedeprinși cu gândirea propriu-zisă, Bremond a adăugat, din vina lui mi se pare, alte cauze aducătoare de confuzie. Fiindcă, în căutarea poeziei, el se oprește la starea mistică și spune că „experiența poetică“ este

„o întâlnire cu Dumnezeu – o atingere, inconștientă ori nu, dar reală și fecundă cu Dumnezeu“. Preotul literat lasă astfel ideea poeziei pure confundată în ideea experienței religioase. Așa încât tot nu aflăm ce e specific propriu atitudinii poetice, independent de orice realizare expresivă. Teologul mistic a pierdut din vedere că mai mult poate decât cuvântul *poezie*, cuvântul *Dumnezeu* trebuie să despereze pe autorii de dicționare care, pe lângă intențiile practic empirice sau istorice ale oricărui lexicograf, mai au și scrupule inteligente. Să introduci pe Dumnezeu în definiția poeziei înseamnă să prelungești o confuzie și așa destul de regretabilă. În atitudinea mistică, astfel cum o arată Bremond, încape muzica mult mai potrivit decât poezia. Preotul spune: acea întâlnire cu Dumnezeu cele mai de multe ori obscură. Obscură, se înțelege, desigur, din punctul de vedere al intelectului și al logicii; și fără îndoială că această obscuritate este perfectă tocmai în muzică. Un glumeț a spus că Bergson a greșit spunându-și filozofia în vorbe: trebuia s-o scrie de-a dreptul în muzică. Și asta e mai mult decât o glumă. Filozofia aceasta e doar, în fond, o căutare a atitudinii mistice.

În cursul certei literare de la care am pornit, un literat, Paul Tuffran, a scris lui Bremond mărturisirea următoare: poezia nu mă impresionează decât atunci când seriile pe care ea le desfășură – serii de idei, de sentimente, de imagini – rămân *deschise*. Aceasta înseamnă că poezia are puterea specială de a ne lăsa sufletul sub impresia că ar putea *continua* nemărginit ceea ce i se oferă în forme inevitabil mărginite. Psihologii au atras de mult atenția asupra acestor momente stranii în care sufletul simte ca o poruncă *să-și aducă aminte*, dară făr' să izbutească a ști anume ce. Asemenea stări, care la unii oameni se intensifică până la penibilă anxietate, ne pun în prezența unor asociații care s-ar putea numi, după vorba bine aleasă a lui Tuffran, asociații deschise. Observația arată uneori că aceleași locuri, anotimpuri sau ceasuri din zi, aceeași stare atmosferică dezlănțuie în același om impulsul misterios de a se gândi nu se știe la ce. Dar vreo calitate particulară care să explice de ce din acele situații, și nu din altele, pornesc asemenea asociații deschise nu se poate descoperi. Tot astfel nu se poate spune de ce un șir de vorbe e provocator de asociații deschise, altul nu. Cel mult ar fi de amintit aici că ritmul material al versului slăbește constrângerea logică și înlesnește divagația. Despre asemenea înclinare tainică a conștiinței, deasupra întunericului care o împrejmuie, pare că vorbește Tuffran în mărturisirea lui asupra impresiei poetice.

Fagus poetul, bun prieten de idei cu Bremond, definește poezia: arta și știința de a exprima raporturile ființelor și lucrurilor. Dacă mărginim domeniul poeziei la acele raporturi care se rezolvă, cu specială energie, în asociații *deschise*, definiția lui Fagus e cu deosebire utilă. În forma prea generală pe care i-a dat-o el, definiția se poate aplica științei tot atât cât poeziei. Drept e că Fagus numește poezia o „metamatematică“; atunci ideea de raport capătă o justificare ceva mai bună în definiția poeziei, fără însă ca înțelesul „raporturilor“ poetice să devie precis față cu raporturile matematice. Cred că vorba lui Paul Valéry: în vers tot ce trebuie spus este aproape cu neputință de spus – nu se referă decât la aceeași capacitate a poeziei de a determina asociații deschise și la incapacitatea oricărei teorii de a hotărî cum poezia obține acest efect. Poezia, prin urmare, ne impune sentimentul că e necesar și că putem să prelungim infinit actualitatea sufletească în care ne găsim, mulțumită tocmai formei poetice concrete, dar fără să ni se arate spre ce *anume* gânduri, sentimente, imagini are să se îndrepte acea prelungire. De aceea, Bremond și acei cari țin cu dânsul declară că idei, sentimente, imagini sunt anexe prozaice de care poezia se servește: poezia pură însă „e tăcere, ca și mistica, ea n-are nimic de spus, nu spune niciodată nimic".

Bergson a criticat teoria tradițională despre asociația stărilor de conștiință. După credința lui, nu asemănarea, nici întâmplătoarea întâlnire în experiență a unor date psihice reglează legătura lor, ci între tot ce se găsește și s-a găsit vreodată într-o conștiință există variate și infinite legături, așa încât orice poate aduce aminte de orice. Și atunci, dacă are dreptate filozofia nouă, dacă orice element din conștiință e asociat cu oricare altul, urmează că absolut toate asociațiile sunt asociații „deschise" cel puțin într-o direcție, iar „închiderea" lor în altă direcție atârnă numai de situația practică a subiectului, și în înțeles bergsonian orice expresie artistică este un sacrificiu adus *practicii*. Expresia poetică este impură prin definiție, ca orice expresie. Atunci, în adevăr, poezia pură e „tăcere". Orientarea mistică în psihologie și în teoria cunoștinței nu poate duce decât la tăcere. Din acest punct de vedere, cercetarea lui Bremond și-a atins perfect ținta. Acolo unde a ajuns el nimic nu se mai deosebește de nimic, ci toate se confundă în Dumnezeu. Extazul, stare fără idei, imagini sau sentimente, e leșin pur. Din experiența leșinului nu se află, cred, să se fi adus, până în prezent, ceva utilizabil omenește.

Este elementar că nu putem distinge în cuprinsul sufletesc decât ceea ce, din masa nepătrunsă și nesupusă a „tăcerii", s-a limitat într-o expresie: cuvânt, ton muzical, linie, culoare sau imagine din fantazie. De aceea, chiar părintele Bremond nu poate rămâne la poezia-extaz, ci se simte îndemnat să recurgă la formula „ritmului interior", pentru a ne spune cât mai bine ce e poezia pură. Negreșit, „ritm interior", fără altă explicație, e ceva iarăși misterios. Atât numai pare c-am putea spune, că „ritm" nu mai poate fi „tăcere". Cu ideea de ritm părăsim numaidecât sfera tăcerii sublime, astfel că ritmul constituie o inconsecvență gravă. În adevăr, nu numai poezia pură, ci și teoria poeziei pure ar trebui, după metoda mistică, să fie tot – *tăcere*.

De la Mallarmé încoace, poezia franceză s-a pasionat furios și categoric de muzicalitate. Eu cred că ne aflăm aici în fața unei reacțiuni literare specific franceze. Monotonia fără seamăn a versificației lor, „prozaismul" groaznic al alexandrinului, incurabil în ciuda ostenelii gramaticilor patrioți și a poeților de a inventa grații variate acestui vers prin excelență mnemotehnic – explică acea desperată năpustire a literaților francezi în muzicalitate. Revolta, concentrată în Mallarmé și urmașii lui, a mers până la sacrificarea totală a înțelesului cuvintelor. Muzică și alt nimic. Inovația era enormă, și totuși nu era de ajuns: s-a oprit la cuvânt și ar fi trebuit să meargă până la silabă. Versul pur muzical trebuie făcut din silabe lipsite de orice înțeles. E destul de ciudat că inovatorii au pierdut din vedere asociația indisolubilă a cuvântului cu înțelesul. Maistrul a zis: cuvintele vor face ce vor putea. Cuvintele însă ar putea face orice, numai să se despartă de înțelesuri nu vor putea, nici chiar în capul celui mai liber și mai muzical poet. Cuvintele vor rămânea totdeauna impure; versul făcut din cuvinte nu poate fi niciodată pur de orice înțeles.

„Sugerările" lui Bremond despre poezia pură sunt, evident, făcute din și pentru poezia franceză modernă, sub auspicii bergsoniene. Încercarea merită să fie făcută, pentru că desigur, lucruri noi s-au întâmplat în poezia și gândirea franceză. Deloc nu vreau să dau a înțelege că discuția rămâne un simplu paragraf de istoria literaturii franțuzești. Dar iarăși e sigur că Bergson a avut, în alte țări, predecesori decizivi, cari vor fi descriși la timp, așa cum un francez descrie acum pe moraliștii literaturii sale ca izvoare decizive ale lui Nietzsche. Iar despre poezie trebuie amintit că alte popoare n-au suferit de monotonia muzicală în care poezia franceză a fost închingată, vreme de trei secole, de către maiștrii săi burghezi. Pentru unele lucruri au venit și francezii în urma altora, și nici că se poate altfel. Fagus strigă foarte aprins că nu există altă „poezie" decât cea franceză. Vorba aceasta n-are decât valoare excluziv patriotică.

Dar profitul teoretic pentru noi ceilalți?... Poezia pură se manifestă *impur* (fiindcă altfel nu se poate) în serii de cuvinte (fiindcă altfel nu se poate), care reprezintă asociații „deschise" (și toate asociațiile sunt deschise), și prin aceste asociații ni se poruncește să visăm mult, mult, nu se știe la ce.

Adevărul literar și artistic, nr. 270, 7 februarie 1926, p. 3.

RĂSPUNSUL D-LUI PAUL ZARIFOPOL LA ÎNTREBĂRILE „ADEVĂRULUI LITERAR“

ADEVĂRUL LITERAR dorește să știe: ce părere am despre scriitorii actuali români și străini – care îmi sunt autorii preferați și „cartea de căpătâi“ – ce cred despre seceta literară, despre rostul statului în încurajarea literaturii, despre scriitorul-cetățean și ocupațiile profesionale ale artistului, despre publicul cetitor și caracterul specific național al literturii.

SCRIITORII ROMÂNI ACTUALI

Răspund mai întâi la întrebarea despre scriitorii actuali români, ca să scap mai repede de ea. Mi-e cam frică; fiindcă m-am pus în primejdie odată să judec înaintea publicului o carte a unui scriitor român actual, și judecata mea a supărat pe mulți oameni. Și n-ar fi fost mare lucru că erau mulți, dar între ei se găseau, pe cât știu, cunoscători și judecători consacrați ai literaturii române actuale.

Supărarea aceea mi s-a părut, mie unuia, disproporționată: asta înseamnă, probabil, că eu nu sunt bine orientat asupra literaturii de care vorbim, că nu-i cunosc în amănunt cursul valorilor și echilibrul susceptibilităților hotărâtoare. E adevărat că de atunci încoace, vreo cinci sute de cititori și-au dat votul pentru romanul lui Minulescu și, ceea ce e poate mai considerabil, publicul teatrului a aplaudat ultima lui lucrare dramatică. Totuși, acestea nu sunt decât modeste răzvrătiri față cu autoritățile literaturii române... Minulescu e și director în Ministerul Artelor. Nu știu dacă prezența lui acolo înseamnă că unii dintre bărbații de stat români aprobă estetica acestui poet, sau mărturisește numai indiferența superbă a cercurilor cârmuitoare față cu individualitățile artistice. Dacă e adevărată prima alternativă, nu-mi rămâne decât să mă bucur din toată inima, pentru poet și pentru bărbații de stat care-l prețuiesc. În tot cazul, statului în șade bine să ajute pe artiști cât poate, și să le lase în pace sufletul și estetica. Asta e purtarea cea mai inteligentă și generoasă pe care o poate avea statul față de dânșii. Artiștii sunt copii, cari uneori sunt destul de abili ca să pătrundă până la lada cu cofeturi a statului; cele mai de multe ori însă ei sunt nedibaci, naivi, sperioși, și statul trebuie să-i caute și să le dea cât poate. Va fi totdeauna foarte puțin, față cu ce înghit de la el atâtea meserii care, mai ales pentru asta, probabil, se și numesc – productive. *Productive* are deosebit accent în țările unde statul stăpânește tot, se amestecă în toate. Nu trebuie uitat că statul e, în fond, și el o meserie, simplă și la îndemâna celor care nu prea au alte talente decât îndrăzneala și adulmecarea cămărilor cu lucruri bune.

La fel cu scrisul celor mai buni autori din orice țară sau vreme, îmi place scrisul lui Arghezi, al lui Minulescu, al părintelui Galaction. Și, negreșit, unii măcar dintre acei mai tineri decât dânșii sunt demni de acești maeștri. În care din țările europene, oamenii de gust n-ar prețui fanteziile lui Adrian Maniu, cu verva lor curioasă de copil inteligent, sensibil și ironic, cu persiflajul lor neastâmpărat, atât de ingenios topit în pitorească poezie?

Și nici n-ar putea fi altfel.

Românii de astăzi au doar, ca să învețe scrisul românesc, pe Eminescu (proza nu mai puțin decât versurile), pe Caragiale, pe Ion Ghica, pe Maiorescu. Fără îndoială, înaintașii nu sunt modele de copiat, ci puncte de plecare pentru creația nouă.

ORIGINALITATE ȘI TRADIȚIE

Cred că în literatura lumii sunt rare aparițiile care să dea impresia unei uriașe inovații, în așa grad ca Eminescu. Și cariera lui s-a oprit înainte de maturitate. Prin factura și prin substanța ei, arta lui a făcut să învechească dintr-o dată tot ce pân'la dânsul era poezie în literatura română. Proza lui Eminescu, atât de original abruptă sau periodizată, e surprinzător independentă de cea mai bună proză (adeseori prea franceză) a contemporanilor, și prin aceasta chiar mai instructivă poate decât oricare alta.

Spunea Minulescu dăunăzi că arta este pură și absolută creație. E dreptul poeților să fie aforistici, când fac teorie. Dar lucrul are nevoie de nuanțe. Își închipuie Minulescu inventivitatea artistului astfel încât să fi fost cu totul indiferent pentru un poet român de prin anii '70, de pildă, să nu cunoască altă poezie decât pe a lui Alecsandri și a lui Bolintineanu, a lui Lamartine și a lui Hugo sau să cunoască din literatura lumii atât cât știa Eminescu? Negreșit, creierul acestui om era un multiplicator excepțional; dar însăși setea lui de cultură era parte vie din talentul de așa rară vigoare.

Există tradiție în artă, ca în orice parte a vieții istorice. Să zici de cutare artist că nu datorește nimănui nimic e o vorbă scurtă, copilăroasă și cu desăvârșire greșită. În matematică, mulți elevi buni și mulți profesori buni rezolvă probleme. Originalitatea lor e infimă față cu inovațiile de principiu, de care sunt în stare numai geniile matematice. Totuși, această originalitate există și întru nimic nu e mai pe jos de originalitatea mulțimii de artiști care-și fac, fiecare, poemul *lui*, drama *lui*, sonetul sau romanul *lui*. Strict comparate cu aceea ce, până la vremea lor, se află acumulat ca valori de artă, partea proprie și personală, în produsele masei normale a poeților, nu e mai mică dar nici mai mare decât aceea din metoda și soluțiile problemelor matematice, așa cum este în stare să le realizeze masa normală a lucrătorilor din această meserie.

Capacitatea de a se cultiva a lui Eminescu, și cultivarea lui de fapt, a făcut ca producția lui să fie atât de inovatoare, să ridice neașteptat nivelul gândirii și al scrisului românesc. De altă parte, Vlahuță arată tot atât de exemplar cum o solidă vocație pentru foileton, în versuri și în proză, s-a oprit în mediocritatea limpidității gramaticale neutre și deșarte, prin lipsa aproape totală a trebuinței de a se cultiva. „Foileton“ nu e numaidecât vorbă depreciativă. Un foileton poate fi înalt artistic, ca și un imn. *Scrisoarea* lui Voltaire despre Ninon de Lenclos este un exemplu splendid. Deosebirea care interesează aici stă în faptul că Voltaire era muncit de scrupule artistice, iar pe Vlahuță trebuie să mi-l închipui comod la culme, nu numai când făcea literatură. Trebuința de a se cultiva este însăși un scrupul artistic hotărâtor; numai astfel artistul se controlează pe sine, se definește în opoziție cu alții, își determină originalitatea. Să nu se creadă că exemplele date aici au neajunsul de a fi prea bune, fiindcă e vorba în ele de literatură cu idei, cum se zice. Bogăția culturii nu e numai asimilare fecundă de idei, de valori intelectuale adică, ci e sporirea și adâncirea rezonanței sufletului întreg. Și cred că, în poezia modernă franceză, inovația specific artistică a fost mult mai mult a *intelectualului* Rimbaud decât a lui Verlaine, „poet original“ *selon la lettre*. Iar Verlaine însuși, cât de insociabil și independent a fost, a făcut totuși școală sub parnasieni, a cunoscut, se poate zice, tot ce în poezia franceză se acumulase ca valoare vie până la dânsul.

Copilul Pascal, ignorant absolut în matematici, a descoperit singur primele propoziții ale lui Euclid. E, desigur, un caz extrem de originalitate. Ce ar putea inventa singur, în arta literară, un om de puterea lui Pascal? Ritm după cantitate, după accent, rimă, o primă metaforă care s-ar dovedi pe loc că e de mii de ani uzată... Desigur, poetul e tot așa de puțin liber și independent cât privighetoarea, cu care o rudimentară și stângace gândire l-a comparat pentru a-i ilustra spontaneitatea absolută. Numai că artistul uman e, fără îndoială, mai inventiv decât pasărea.

Minulescu spune: pentru a crea trebuie să distrugi. Să distrugi ce? Cunoașterea savantă a ceea ce ai să distrugi: aceasta-i legătura neînlăturabilă cu trecutul, e tradiția, e substanța pe care ai să-ți aplici inventivitatea. Ideea de distrugere absolută, ca și cea de creație absolută, în artă și oriunde, sunt prejudecăți populare.

De la Renaștere încoace, europenii cultivați cer tot mai mult – oricărei manifestări intelectuale – originalitate, și caută să o realizeze. Pentru omul modern, originalitatea e justificarea supremă, a operei ca și a persoanei. Mai bine ciudățenie și boală decât terna normalitate. Spiritele normal-burgheze, cum era Maupassant (paralizia generală a fost un accident, care nu trebuie să ne înșele asupra naturii lui fundamentale) și nenumărații care-l copiază, au rezolvat problema tratând subiecte vulgar-senzaționale. Senzaționalul este treapta populară a originalității literare... De vreo sută de ani, istoria literară erudită a amendat multe originalități consacrate de public și de criticii cu temperament mult și puțină știință. Revizuite au fost aproape toate reputațiile vechi și nouă. Premergători și inspiratori uitați au fost scoși la iveală, fără cruțare pentru gloriile confuz adorate de profani. Astfel s-a adus un corectiv serios concepției prea naive a originalității, pe care romanticii o împrăștiase până în straturile cele mai groase și mai joase ale publicului. Mulți artiști s-au supărat pe critica erudită; puțini au tras folos din rezultatele ei.

ARTISTUL ȘI CULTURA LUI

Artistul are de ales: să se cultive astfel ca originalitatea lui să se determine cu cât mai eclatant relief, sau încrezându-se dulce în sublima și misterioasa spontaneitate, să se oprească, candid sau șiret, într-o banalitate comodă, uneori și profitabilă. Ca orice fel de muncă, scrisul se mecanizează; și aici se ridică un dușman primejdios al originalității. Omul ajunge să scrie cronic și regulat nu numai de nevoie practică sau din vanitate, ci fiindcă și-a făcut mâna. „Inspirația“ este atunci cu program fix, la ceas. Se produce stil în libertate, fără substrat interior. Literatura curge din inerție; nu mai e creație, ci curată neputință. În fapt se dovedește, cum mi se pare, că lenea de a se cultiva prin cultură și logoreea literară sunt mult mai tari decât postulatul originalității. Se adaugă, la aceste vrăjmașe fatalități, tirania formelor literare. Roman, nuvelă, poem cu formă fixă, capitol, act, scenă, strofă, volum de atâtea pagini – aceste toate funcționează ca obligații care prelungesc artificial expresia materială peste limitele cuprinsului autentic al sufletului. Artistul trebuie să spuie înainte cu orice preț, robindu-se unor simetrii exterioare. Astfel, o bună parte din literatură se naște moartă. Firește, această materie moartă e cu atât mai voluminoasă cu cât mai slab e talentul; dar nu ced să existe operă liberă de asemenea necurățenii. Cu cât sporește și se diferențiază experiența literară, cu atât mai iute și mai tare simți supărătoarea lor fadoare. De aceea trebuie să schimb adesea cărțile, de aceea nu am „carte de căpătâi". Noroc că în cele câteva literaturi pe care le cunosc, sunt destule cărți cu destule părți bune. De multe ori amân să reiau cărți pe care am apucat să le socotesc bune, de teamă să nu le descopăr părți moarte, care mai înainte mi-au scăpat din vedere.

Teoreticienii literaturii citează bucuros următorul aforism al lui Goethe: „literatura este fragmentul fragmentelor. Din ceea ce s-a întâmplat și s-a vorbit, numai cea mai mică parte s-a scris; iar din ce s-a scris, cea mai mică parte numai s-a păstrat." Așa este în adevăr cu literatura, dar și cu orice altă formă de expresie, deoarece orice formulare e fragmentară, deci săracă față de cuprinsul imediat al oricărei experiențe.

Dar e aici un supliment de nenorocire, de care Goethe nu vorbește: fragmentară cum este, expresia mai e adesea și goală – e repetare, zădărnicie, pierdere de vreme și putere, din vina inerției blestemate și prin tirania formelor înțepenite. Alături de simpla lipsă, stă risipa stearpă și stupidă. Peste tot ne lovim de absurditatea ridiculă și tristă a unor păcate strămoșești.

SCRIITORI EUROPENI, VECHI ȘI NOI

Aș putea zice, cu îndrăzneață reducere, că din literatura trecutului, Shakespeare mi-ar putea ține loc pentru toți ceilalți autori pe care-i prețuiesc. Mai rău mi-ar părea, dintre ceilalți, după câteva sute de versuri din Eshil, mi-ar părea rău după Dante, după Villon, după Montaigne și La Rochefoucauld, din Goethe după rolul lui Mephistopheles și moartea lui Faust, după polemicile lui Lessing și pamfletele lui Heine, după satira savantă și veselă a lui France, după multe, multe pagini din Eminescu, cel atât de european și atât de român.

Oricât ne-ar fi drag un text din trecut, există o înțelegere deosebit de caldă și intimă cu acei din zilele tale. *Potomakul* lui Cocteau, unele pagini din Delteil îmi dau o imediată impresie de ceva care specific îmi trebuie: delir și inteligență deopotrivă subtilă și copilărească, humor diavolesc și sensibilitate stranie, dar care totuși ne e profund naturală. Pentru lirica savantă, Rimbaud, pentru cea naivă, Verlaine, pentru pitorescul romantic și cu surprinzătoare ecouri, Verhaeren și Jammes. Baudelaire s-a născut prea vechi: retorica lui adesea scrobită și indiscretă în pretențiile ei intelectualiste supără – o modernitate nereușită, care sună fals. Proza modernă franceză cea mai originală rămâne pentru mine acea a lui Huysmans și a lui Barbey d'Aurevilly.

Proust este un inovator pe care-l admir mult, dar care în total nu-mi place. Nu mă pot împrieteni cu literatura care nu *amuză*. Nu pot nemeri alt cuvânt mai potrivit, și trebuie să-i siluiesc înțelesul. *Amuzanți* sunt Dostoievski și Tolstoi, Strindberg *(Odăile gotice, Steaguri negre, Tatăl, Visul)*, Knut Hamsun *(Foamea, Pan, Roza)*, amuzanți sunt *Strigoii* lui Ibsen și *Hedda Gabler*. Pe France sau pe Shaw nu-i pomenesc aici, ca să nu se crează că numesc amuzant ceea ce te face să râzi. De altfel, Shaw e pentru mine numai în slabă măsură *amuzant*. Viață, dramă, culoare – impresia trăită cu simțurile, indiferent dacă e tragică, senină ori comică, aceasta e amuzant în înțelesul de care vorbesc; de aceste elemente atârnă ca o operă de artă să fie mai tare sau mai slab *estetică*. Groază am de așa-numiții „psihologi" în literatură. Sunt tipuri care-și greșesc meseria, care nu pot să aleagă între expresia științifică și cea artistică – în ei stăpânește nedumerirea unui joc hibrid al naturii. Psihologismul literar îmi e fizic antipatic – adică tragedia franceză, Proust în ultimele șase-șapte volume (negreșit, la dânsul se întâlnesc, chiar și aici, oaze mântuitoare); dar mai grozav decât orice e imposibilul Stendhal, încarnarea supremă a urâtului literar... Ce mare nenorocire că Proust alunecă (cine știe din ce sistematică ambiție!) la fiecare pas aproape, către tonul de docent psiholog sau sociolog. După primele trei sau patru volume, se preface tot mai mult în informator fără milă, de un cenușiu care dezolează ca deșertul uniform și abstract. Dintre germanii moderni, aleg pe Meyrink, Wedekind, Stefan George, puține bucăți din Hofmannsthal. Nici un anglo-saxon modern, afară de Poe și Wilde, nu mă interesează așa ca să-l menționez și să-mi fie de lipsă.

PENTRU LIBERTATEA ARTEI

Unii oameni puțin simțitori la plăcerea estetică pe care o poate da literatura țin ca operele literare să semene cât de mult a studiu practic profitabil. Câteodată, acest gust se arată direct și naiv; alteori, el se maschează, umblă pe căi piezișe și afirmă, de pildă, că arta literară e inevitabil tendențioasă. Această afirmație e, după om și împrejurări, ori sofism al unei anume politici literare, ori necunoștință de cauză. Arta nu poate fi tendențioasă; operele pot fi, dacă le considerăm în afară de existența lor ca opere de artă. Și aceesta se poate face, și se face curent și ușor, pentru că majoritatea oamenilor nu ia în seamă la ceea ce e artistic și estetic, și pentru că despre lucruri atât de complexe cum sunt cărțile literare poți să-ți faci idei și definiții aproape la discreție. Prin aceeași procedare și cu aceleași greșeli, se spune că numai artiștii cu ideal social și moral bine afișat pot face lucruri bune. În sprijinul unei asemenea „estetice" pe căi de înconjur vine un vechi și adânc fariseism; nu e voie să spui pe față că plăcerea are de la sine valoare. Plăcerea, singură și liberă, nu-i lucru serios, poate chiar e de rușine. Oamenii care simt numai plăcerile foarte groase, când cu de bine, de rău, știință de carte, întrețin în chip firesc această dogmă. Ceilalți, puțini de tot, știu că plăcerea e lucru greu și rar – o înțeleg bine și o iubesc tare.

Oricine și orice alterează, în artă, cât de puțin intenția și efectul estetic îmi e violent antipatic. Intervenții străine de artă sunt, în operele de artă, un păcat și o grosolănie pentru care nu cunosc scuză. Propaganda pentru idei, altele decât acele care conduc activitatea pur artistică are, în societatea civizată, mijloace destule să se exercite. În definitiv, nici Eskimoșii, nici Papuașii nu sunt așa de exclusivi pedagogi și moraliști în arta lor... Să nu uităm că, prea adeseori, asemenea păcate sau grosolănii pornesc din dorința literatului de a-și face mutră favorabilă sau profitabilă în ochii cetățeanului – mutră religioasă sau morală, mutră de eleganță mondenă sau neaoș țărănească, sau pompos europeană – în tot cazul, mutră neautentică și indiscretă.

Asemenea întreprinderi lăturalnice merită denunțate fără considerație pentru prestigiul și celebritatea individului. Din acest punct de vedere, când scriu pentru public, caut să-mi temperez cât pot asprimea vorbelor pe care constatarea unor astfel de urâcioase mofturi mi le aduce imediat în minte.

Goethe a spus nu mai știu cui: toată viața n-are rost decât dacă ne-o închipuim făcută dinadins pentru poezia dramatică, căci la ce altar ar fi bun moftul acesta (zu was sollte den sonst das Zeug taugen!). Oamenii care poartă duminica și peste săptămână steagul idealurilor, zâmbesc de această vorbă capricioasă, cred ei, a unui artist. Dar cei care pot înțelege își dau seama că omul viu nu-i un perpetuu și rigid stegar, înțepenit pe veci într-o solemnitate comică și stupid ipocrită, ci e o ființă cu trebuințe și, prin urmare, cu scopuri diverse și multiple care, în fața inteligenței libere, nu se pot unifica și ierarhiza așa cum își închipuie simplicitatea sau practicismul rudimentar al cetățenilor debitanți de idealuri sistematizate naiv sau expeditiv. „Artiștii“ care se supun uniformizării ierarhiei dictate de așa numite idealuri autoobligatorii au aerul că fac necontenit cu ochiul publicului: eu spun una, dar d-ta trebuie să înțelegi alta. Forma aceasta sașie și cu dublu sens este o șiretenie puerilă, rezultatul unei filozofii pe care nu știu cum să o numesc mai întâi, primitivă sau mitocănească. Pentru copii și alți nevârstnici se potrivește o literatură direct și simplu didactică și moralizatoare; nici un om judicios nu-i va contesta legitimitatea. Poți afișa spre popularizare desenele lui Goya cu grozăviile războiului pentru a face propagandă pacifistă; dar trebuie să înțelegi că, în viața specifică a artei, nu din acest punct de vedere se explică nici se valorifică opera aceea.

Există artă care nu-i propagandă pentru altceva, fiindcă există de la natură artiști. E logic, mi se pare, ca pe aceștia și pe cei care-i înțeleg oamenii cu obligatoare idealuri să-i lase definitiv în pace. Dar asta e, desigur, o cerință fără noroc: oamenii cu idealuri nu înțeleg în veci și în veci rămân indiscreți și pretențioși. Sunt și iritați poate, fiindcă în judecata lor iremediabil sumară simt totuși că rămân pe dinafară pentru totdeauna. Din contră, ei caută să se impuie în artă, justificându-se cu

bunele lor intenții în alte treburi ale omenirii. Orice generație poate fi sigură că va avea un *Jean-Christophe* al ei.

Cred totuși că voluminoasa grozăvie a lui Rolland e un exemplu care arată cu o rară abundență ce este neliterarul; e o realizare ilustră a tot ce se poate numi antiartistic în literatură.

Ca artă narativă desăvârșită și nouă nu văd în nici una din literaturile actuale nici o carte care să poată sta alături de *La Double Maîtresse, Les Recontres* de Mr. Bréot, *Le Bon plaisir, La Vie héroique* de Tito Bassi. E ciudat că Henri de Régnier, îndată ce descrie viața modernă, ajunge neînsemnat ca Bourget, numai cu mai multă grijă artistică. Acum în urmă *Le Grand Écart* și *Thomas l'Imposteur* ale lui Cocteau dovedesc că arta povestirii rămâne încă a francezilor.

Diverși literați români povestesc frumos. Îndrăznesc să mă plâng însă că influențe, pentru mine regretabile, care vin de la *Dan*, din nuvelele autorului lui *Dan* și din *Paraziții*, stăpânesc încă prea mult spiritul și gustul unor notabili povestitori români. Dar câteva nuvele ale părintelui Galaction, *Poveștile necuviincioase* ale lui Adrian Maniu (în *Păharul cu otravă*), parodiile istorice ale lui Alexandru Teodoreanu, romanul lui Minulescu sunt, cred eu, de ajuns pentru ca să credem că arta românească a povestrii nu s-a mumificat în calapoadele sentimentale la modă prin anii '90.

LOCALISMUL ARTEI

Experiența artistului este eminent senzuală. De aici urmează că, în general, arta e fenomen local. Aceasta nu înseamnă că un român va zugrăvi, din punct de vedere pur artistic, peizaje bretone numaidecât mai prost decât peizaje române. Rezultatul artistic atârnă de gradul în care se va fi pătruns, vizual, de acele locuri. Și nu e apriori și absolut sigur că un român va avea mai mulți sorți să fie, din punct de vedere strict artistic, mai original zugrăvind peizaje românești decât peizaje străine. E foarte cu putință să faci dorobanți, țărani și boi români după o tehnică anume și foarte franțuzească. Școala olandeză nu s-a născut pentru că artiștii de origine olandeză au zugrăvit țară și viață olandeză, ci pentru că împrejurări istorice au dat naștere unei activități artistice foarte vii, care s-a aplicat original vieții și țării aceleia. Altfel arta „olandeză“ putea rămâne o anexă puțin interesantă a celei italiene.

Povestiri cu țărani sau mahalagii români nu înseamnă de la sine artă românească; ele pot fi simple aplicări, la niște motive românești, a manierei lui Maupassant, de pildă, ori a lui Gorki. Iar *Sărmanul Dionis* nu-i artă românească fiindcă e acolo vorba de vremea lui Alexandru cel Bun, ci pentru că un geniu artistic de o rară vigoare a legat original erudiția lui poetică asupra trecutului românesc cu filozofia idealistă nemțească, și a dat astfel literaturii noastre o bogăție hotărât nouă și proprie.

Eminescu nu s-a îmbătat doar, ca orice semiagiamiu literar, de cuvinte vechi sau țărănești, nici nu și-ar fi putut închipui că face eveniment în literatură întrebuințând, de pildă, verbul *a prinde* în locul verbului *a începe*. El nu-și costuma vorbirea dinadins și grosolan cu recuzite arhaice sau rurale, ci de la sine și-a îmbogățit sufletul lui de artist astfel ca acest suflet să ceară și să creeze forme vii și nouă. Nu fântânele și gardurile românești din poemele descriptive ale lui Coșbuc (în *Ziarul unui pierde-vară*) fac să fie arta lui original românească, ci împreunarea neașteptată a unei fantazii de poet mitolog cu o strălucită vizualitate. Nu sumanul și catrința, nici vocabularul sătesc pot face artă românescă, ci artistul care e destoinic să creze, din experiența lui locală, cu ajutorul culturii sale artistice generale, un stil nou și propriu.

Publicul își are totdeauna furnizorii lui. Artiștii autentici îl atrag indirect și pe încetul; rareori ajung nedesfigurați până la dânsul. Publicul doar nu e specialist în artă. De aici urmează că nici el nu poate atinge prea mulți artiști zdraveni. Tot ei ajung să domine, pe căi de înconjur adesea și fără ca publicul să-și dea clar seamă de această stăpânire în ceea ce are ea mai specific.

Pe încetul, artiștii formează și vor forma un public român de cunoscători ai literaturii noastre, tot așa cum, încet dar sigur, se formează la noi, de vreun sfert de secol încoace, un public serios pentru muzică și pictură.

Întrebarea despre seceta literară îmi pare o preocupare întârziată și mioapă. Literatura românească de astăzi e prea serios și bogat cultivată pentru ca întrebarea aceasta să poată avea rost.

METODA DE LUCRU

Adevărul literar îmi cere încă și date biografice și informații asupra metodei mele de lucru.

Date biografice nu dau; nu ar fi de nici un folos cititorilor. Atât numai vreau să spun, că în școala secundară și în Universitatea din Iași am învățat carte și norme de viață de la oamenii care, prin cinstea și inteligența muncii lor, au făcut să mă gândesc la dânșii, pe când eram în școli străine, cu neîncetată admirație și recunoștință. Mi se pare că în privința școlii românești, ca și despre așa-numita secetă literară, continuă să cârtească aceeași critică întârziată și mioapă.

Scriu greu și mai niciodată cu plăcere. Chiar scrisul unei bucăți scurte trebuie să-l întrerup ceasuri ori zile întregi. În aceste pauze, citesc lucruri cât se poate de deosebite între ele, și cât se poate fără legătură cu subiectul pe care-l las în părăsire. După primele linii scrise, „subiectul“ mi se face aproape totdeauna antipatic. Mi-e natural ca dezvoltările unei teme să crească la întâmplare, impresionistic oarecum, cu întreruperi lungi și prin abateri depărtate, să se organizeze apoi cum vor putea. Vorba este expresie absolut convențională; e un înconjur arbitrar prin care cuprinsul sufletesc se transmite sărac și rece. Totuși rostită, vorba e cel puțin vie într-un fel. Dar scrisul e schemă searbădă și moartă. Ca imagine materială, e urât și fără noimă; ochiul cetitor îl escamotează pe cât poate, și admirația pentru litera caligrafică nu mai e cetire. Aplicarea culorii pe pânză, lovirea acordului pe piano sunt mângâieri senzuale care te răsplătesc imediat. O frază reușită însă începe să-ți placă abia târziu... Scrisul e schelet urât; ar trebui ajutat cu desene și măsuri de muzică. Mai bine încă, n-ar trebui scris deloc, ci numai vorbă, gest, mimică.

Sinaia, martie 1926
Adevărul literar și artistic, nr. 279, 11 aprilie 1926, p. 1.

„CREAȚIE ȘI ANALIZĂ"

Cu răbdare profesorală, cu fină pătrundere și inteligență cumpătare, definește și explică dl. Ibrăileanu, în 32 de paragrafe substanțiale, caracterul și procedările literare a 22 de scriitori. Pentru a da o idee despre varietatea exemplelor cercetate, aleg câteva nume: Gide, Ionel Teodoreanu, Dostoievski, Marcel Prévost, Brătescu-Voinești, Proust, Spiridon Popescu, La Rochefoucauld, Agârbiceanu, Tolstoi... În fața vieții literare, d. Ibrăileanu a avut totdeauna o cumințenie senină de biolog. De aceea, tot ce scrie el odihnește de impresionismul iritat care ne domină cu exces, și cărui nimeni, cred, nu i-a rezistat atât de bine ca dânsul. Odihna aceasta e salutară; ea dă ocazie spiritului științific să tempereze subiectivismul literar. Nu-i vorba să reabilităm de mult trecuta critică „științifică" cu rigiditățile ei naive, ci numai de obligația neînlăturabilă de a ne clarifica impresiile, și a ne complecta înțelegerea prin comunicare cu sensibilitatea și fantezia altora. Cultivarea impresiei în ea însăși, fără a căuta să o determinăm cu ajutorul unor elemente intelectuale, nu-i decât o treptă pregătitoare în teoria literară; iar negarea radicală a oricărei teorii este o atitudine de un impresionism astăzi perimat. Poți să nu cultivi teoria – aceasta e o chestie cu totul particulară. Trebuie știut însă că teoretizarea este, în general, inevitabilă spiritului uman. Orice formulare implică, într-un grad oarecare, *teorie* – și formularea, adică expresia e peste tot fatală spiritului nostru.

Procedarea d-lui Ibrăileanu este rezultatul ultim la care tinde orice nevoie și orice încercare de clarificare în materie literară.

*

În prefața romanului *Pierre et Jean*, Maupassant descrie două metode de povestire: aceea prin analiză psihologică și aceea a expunerii dinafară și prezentării dramatice a persoanelor și întâmplărilor. D. Ibrăileanu deosebește aceste metode sub numirile: analiză și creație. Cuvântul creație nu-l mulțumește, dar se hotărăște pentru el fiindcă e cunoscut și familiar. Analiza ajută creația, zice d-sa; cei doi termeni nu se opun radical unul altuia. Pe mine, cuvântul *creație* mă mulțumește cu deosebire, fiindcă obișnuit analiștii nu izbutesc să justifice pretenția lor de a imagina figuri în stare să „concureze registrele stării civile". D. Ibrăileanu însuși spune categoric acest adevăr capital pentru interpretarea și clasarea operelor literare: „creația e superioară analizei. *Artă literară* fără analiză se poate. Fără creație nu." Cuvântul creație precizează excelent această superioritate. Adeseori analiștii sunt tipuri hibride: *figurile* pe care le încearcă nu izbutesc, n-au justificare solidă, fiindcă nu figuri ci stări sufletești l-au obsedat pe autorul psihologizant. Analistul promite fanteziei cititorului realizări de care singur nu-i capabil, și aceste promisiuni, deșarte și repetate, irită și plictisesc atenția, dându-i necontenit orientări false. Analiștii sunt oameni care sufăr de dragoste nenorocită pentru creație. Este de luat aminte că fracțiunile de artiști și diletanții sunt, de obicei, analiști. Taine e aici exemplu eminent: Graindorge, Etienne Mayran sunt încercări de invenție literară complect nereușite, scheme fără justificare interioară. Locul analistului este în aforism, în portret moral abstract, în eseu psihologic. Diletantul face, în mod firesc și fatal, autobiografie, dezvoltă mahalagisme avantajoase despre sufletul lui – face adică, de bine de rău, analiză. Aici, cu deosebire, devine prețios cuvântul *creație*, așa cum l-a întrebuințat d. Ibrăileanu: el arată în ce direcție trebuie căutată una din deosebirile fundamentale între artist și diletantul literar. E de folos, cred, să amintim că psihologizarea are și o cotă socială interesantă: se consideră semn de „distincție" și de „modernitate" să analizezi stări sufletești și, mai cu seamă, să te analizezi. De aceea, în judecta vulgară, „psihologia" e socotită ca o superioritate literară absolută. Din exemplele și discuțiile d-lui Ibrăileanu reiese o critică solidă și complectă a acestei prejudecăți comune și puternice.

*

Psihologismul literar poartă cu sine o puternică tentație de a face știință; câteodată, se-nțelege, el e un simplu pretext pentru atitudini științifice.

Pentru studiul psihologiei literare, materialul cel mai complect și mai original îl dă astăzi Proust. D. Ibrăileanu îl caracterizează, după terminologia d-sale, scurt și exact: analiza lui Proust este creație. În adevăr, acest autor a obținut un pitoresc psihologic nou, fixând amănunte sufletești la care poate nici un literat, până la dânsul, n-a luat seama, detalii dintre acele peste care trecem iute, uneori numai cu o ușoară mirare, socotindu-le puerile și bizare. Proust întrebuințează reminiscențe și asociații mărunte și ciudate; omul comun, matur și practic, simte un fel de jenă să le ție minte, se ferește să le formuleze, îi e frică să nu-și compromită seriozitatea spiritului, dând atenție unor astfel de ciudate măruntimi. În lucrurile sufletești, ca și în cele exterioare, atenția obișnuită a literaților, cu atât mai mult a cititorilor, e atrasă numai de senzațional. Proust „creează" tocmai cu ajutorul „nimicurilor" bizare; și fiindcă, cel puțin în părțile de la începutul operei, el nu sacrifica nicidecum detaliul exterior în favoarea celui pur psihic, figurile lui sunt strălucit create. Mai pe urmă, atitudinea științifică invadează; figurile se desfac în grupe de generalități, detaliile nu mai apar localizate și concrete, ci devin exemple care, oricât ar fi de ingenios extrase, nu mai pot opera efect artistic.

Astfel, opera lui Proust indică prin excelență descompunerea romanului: în locul acestei forme de artă, vom avea carnetul de note „interesante“ și variate fără margine. Acum vreo șaizeci de ani, Edmond de Goncourt, în prefața la *Chérie*, făcea romanului ca gen obiecții, cerând înlocuirea lui cu informația conformă lucrurilor întâmplate adevărat, liberă de orice preparație artistică. De acum încolo cartea va trebui, deci, să fie pur autobiografică; de cerințele „estetice“ pe care le satisfăcea romanul va purta de grijă, probabil, numai cinematograful.

*

D. Ibrăileanu crede că rareori tipurile principale dintr-un roman „rămân în minte atât de conturate ca cele secundare“, și explică aceasta prin însăși mulțimea imaginilor în care ni se prezintă figurile principale. Această mulțime însăși împiedică, zice d. Ibrăileanu, să se formeze o „imagine cuprinzătore“. La fel se întâmplă în viață: „Această infirmitate, crede d. Ibrăileanu, e generală. Sunt tineri care, spre nenorocirea lor, țin mai bine minte figura bărbierului decât a iubitei lor.“ Nu admite d. Ibrăileanu că sunt oameni destui cu vizualitate intensă, care rețin natural multe imagini ale aceleiași figuri, foarte diverse și totuși energic conturate și colorate? Eu, cel puțin, nu pot subscrie la generalizarea d-sale. Proust dă un exemplu perfect, în sensul d-lui Ibrăileanu: spune că i se întâmpla să nu-și aducă aminte figura Gilbertei, cu toate că o vedea zilnic și era îndrăgostit de dânsa. Aceasta înseamnă, cred, că Proust avea vizualitatea slabă; lucrurile vizibile îl captivau numai ca semne de stări psihice, și în acest caz, desigur, le vedea cu o rară *inteligență*. De altfel, el mărturisește categoric că nu era vizual. Despre Gilberta spune că-i uita figura fiindcă toată atenția lui era fixată lacom asupra vorbelor fetei. Și aici Proust se încumetă să scrie *on* în loc de *je: on attend la parole qui accordera ou refusera un rendez-vous.* Atât de greu e, chiar pentru un observator mare, să reziste ispitei de a imagina majoritatea oamenilor după tipul său personal. Proust era un groaznic tiran pentru sufletul amantelor și prietenilor săi, și, potrivit cu această orientare a intereselor sale sentimentale, imaginile vizuale rămâneau palide și secundare. Alți oameni însă, din contră, sunt fericiți sau sufăr de imaginile vizuale multe și tari, care alternează în mintea lor fără a se concura și a se reduce una pe alta.

„Imaginea cuprinzătoare“ de care vorbește d. Ibrăileanu nu poate fi, cred, decât o schemă, clară, dar fără viață plastică, deși, probabil, cu multă viață sentimentală. Generalizările în acesată privință sunt totdeauna riscate. Lucrul însuși are mare însemnătate pentru înțelegerea metodelor de creare, ca și a felurilor de a primi arta literară.

Nu înțeleg bine de ce crede d. Ibrăileanu că din voluntarism și din concepția energetică actuală rezultă condamnarea doctrinei „artă pentru artă“, pe care d-sa o numește „un corolar al realismului“.

Arta este expresie, și orice expresie e disciplinare. Faimoasa „impasibilitate“, de care s-a pomenit atât de mult și atât de confuz, nu înseamnă nimic alta decât supunerea inevitabilă a „torentului“ sufletesc cătră un sistem de expresie pe care l-ai ales. „Torentul“ însuși e inexpresibil. Arta e, cum e și știința, „un langage bien fait“; și nici un limbaj nu poate rezulta direct din impulsuri subiective, ci numai printr-o intelectualizare a lor, în concepte sau imagini. Limbajul odată ales impune ascultare, și această ascultare constituie ceea ce se poate numi obiectivitate. Arta pentru artă, formulă care, după cum cred, nu din vina ei a produs multă iritație, postulează tocmai acest fel de obiectivitate. Energetismul modern poate el emancipa cu totul atitudinile intelectuale – arta, și de ce nu și știința? ...deoarece totul zace în unul și același „torent“ de energie – de acest postulat care se întemeiază pe anume legi ale vieții spiritului, astfel încât „torentul“ să se reverse în toată tumultuoasa și confuza lui splendoare? Presupunerea îmi pare exagerată, și justificarea ei nu îmi e clară.

*

Cu nemărginită mulțumire am citit ce spune d. Ibrăileanu despre Tolstoi – „Rusul genial“. Rareori am simțit că înțeleg o impresie literară atât de complect, din adâncul experienței proprii, ca acea cuprinsă în fraza d-sale: „am luat, după *Război și pace*, pe *Fort comme la mort* al lui Maupassant, care-mi plăcuse la două lecturi anterioare. Mi-a fost milă și scârbă de Maupassant cu pictorul lui și cu doamna lui care nu vrea să îmbătrânească.“

Se poate altfel? Maupassant, în romane mai cu seamă, lucrează pentru *chic*. Adevărul artistic e înlocuit cu un *ideal* de distincție și de eleganță combinat din estetica profană a oamenilor – cu deosebire a femeilor de lume – și din visele actorilor, regizorilor, sau poate chiar a cusătoreselor sentimentale... Nu supăr prea mult, cred, pe d. Ibrăileanu, dacă spun că, pentru mine, și Turgheniev se află uneori foarte aproape de această estetică: și el confecționează, destul de des, modele *chic*.

Despre inferioritatea femeilor ca producătoare de artă și despre figurile de femei în romane, d. Ibrăileanu dezvoltă ingenios o sumă de adevăruri prețioase. Cred numai că acele deosebiri, îndeosebi inferioritatea artistică a femeilor, sunt particularități trecătoare. Femeile sunt silite să fie mult prea practice; de aceea rămân, obișnuit, secundare în activitățile de lux. Nu sunt diferențe naturale în joc, ci istorice. Femeilor li s-a impus o estetică deosebită în orice manifestare a vieții, și această estetică este fundamental contrarie adevărului artistic. Dar în această privință, transformarea a început. Ar putea d. Ibrăileanu spune hotărât că *Voica* Henriettei Stahl e scrisă de o femeie, dacă i s-ar prezinta cartea fără nume de autor?

*

Am adnotat o mică parte din cele scrise de d. Ibrăileanu. Articolul d-sale e neobișnuit de bogat în sugestii diverse și puternice. Trebuie citit îndelung și recitit, în doze mici, cu îndărătnică atenție. E prea serios lucrat pentru a fi tratat altfel.

Adevărul literar și artistic, nr. 286, 30 mai 1926, p. 1.

DOCTRINĂ ARISTOCRATICĂ

De vreo jumătate de veac, diverși intelectuali apuseni, însemnați sau mărunței, cultivă, în ocazii și cu procedări diverse, ideea aristocratică. Această idee s-a vulgarizat îndeosebi sub forma disprețului sumar și radical pentru masă. Atitudinea aceasta, prezentă uneori în costum doctrinar, mai adesea însă ca simplă izbucnire de temperament, s-a răspândit, prin inevitabilă imitație, atât cât se pot răspândi astăzi așa-numitele idei.

Aristocratismul vulgarizat este un efect ciudat și comic, pe care fatal trebuiau să-l producă iuțeala și ușurința de propagare a formulelor ideologice în societatea actuală.

Astfel, acei cari pretind să formeze „elită“ sunt acum legiune; ne aflăm într-o strașnică îmbulzeală de aristocrați... Și nu e deloc un simptom neglijabil, deși e suburban și pare frivol, faptul că în toată Europa s-au înmulțit la mahala otelurile, cafenelele, cinematografele și alte instituții de confort și voluptăți publice, care poartă în firma lor cuvântul *elită*. Fără îndoială, situația e paradoxală și distractivă.

*

Arta secolului trecut a exploatat urâtul uman, pe cel intelectual ca și pe cel fizic, cu o stăruință semnificativă. În sufletul multor literați și artiști ai vremii noastre se găsește o îndârjită mizantropie pe bază estetică: intelectualul de astăzi se arată foarte iritat de urâciunea și prostia consacrată a omului de mijloc. Și inferioritatea radicală a mulțimii oamenilor este astăzi o axiomă cu deosebire scumpă literaților și diletanților. În așa-numiții „esteți“ se încarnează cu specifică paradă un dispreț nervos pentru majoritatea speciei. Esteții și „cunoscătorii de artă“ sunt un soi de speriați, care a apărut în societatea europeană pe la mijlocul secolului trecut, s-a înmulțit și s-a răspândit cu suspectă repeziciune. Sumar și concret, s-ar putea data nașterea acestui tip de diletanți agresivi de pe atunci de când frații Goncourt au apărut burgheziei închiaburite ca model eclatant de colecționari. De atunci, până în depărtatul apus, la îndărătnicii și naivii americani, ca și până la neastâmpărații balcanici, s-au înmulțit cu irezistibilă iuțeală „cunoscătorii“ și adunătorii pasionați de tablouri, covoare, porțelanuri, sticlărie, mobile, stofe și cărți vechi, și aceasta s-a întâmplat cu manifestații atât de indiscrete, încât observatorul trebuia să se întrebe mirat: când și cum s-a putut cloci această debordantă și autoritară competență artistică în masa burghezească?

În această lume nouă de diletanți și cunoscători, agitată de fanatică frenezie pentru *Frumos*, s-a plăzmuit o concepție de viață aristocratică, prin care lumea aceea își asigură tămâierea de sine indispensabilă tuturor celor cultural deplasați. Astfel cunoscătorul de artă e, obișnuit, în materie socială și politică, un teribil și radical aristocrat, invocă patetic sclavia și cruzimea ca instrumente sublime pentru realizarea Frumosului; și pomenește neobosit și stereotipic de Atena lui Pericles sau de cetățile italiene din vremea Renașterii, pentru ca de la înălțimea acestor strălucite viziuni să-și verse scârba asupra vremilor de azi, în care efectele nivelării democratice îi ofensează la fiecare pas superdelicatețea estetică.

*

Să nu confundăm pe esteții speriați și zgomotoși, specifici vremii noastre, cu protectorii artei de altădată. Acei de altădată erau, în societate și în stat, situați mai presus de orice stare și meserie, mai presus de orice alte valori de cultură. Erau stăpâni de la sine și deplini, deci nu puteau fi speriați de achiziția vreunei competențe sau tehnice speciale, și nu cădeau prin urmare în ispită să-și orneze ostentativ persoana cu vreo capacitate alta decât aceea de a comanda; iar această capacitate ei o aveau și o practicau oarecum pe nesimțite, ca de la sine înțeleasă. Ei porunceau artistului cum porunceau oricui – cu deosebirea specială că pe artist îl lăsau adeseori în pace să lucreze cum îl tăia capul, fiindcă îndeobște activitatea artistului se considera anodină.

Însă diletantul actual și cunoscătorul de artă tiranic e, foarte des, un mic sau mediocru burghez îmbogățit sau o odraslă foarte apropiată a unui om de această condiție. El nu-i născut stăpân din faptul organizației sociale. Structura culturii de astăzi nu așează pe nimeni mai presus de orice meserie sau de orice competență specială și, încă mai puțin, mai presus de orice participare efectivă la producerea valorilor de cultură. Cunoscătorul și colecționarul de artă este astăzi un imitator anacronic, și deci comic sau odios, al unei situații perimate. Prestigiul tradițional al artei amețește vanitatea sa de speriat; el știe că arta a fost odată lucru de curte și că trăia din milostenia domnilor. Ceea ce era odată faptă necesară, impusă de constituția societății, e la diletantul de astăzi atitudine și poză în care se refugiază nesiguranța interioară a deplasatului social.

Deșertăciunea dinăuntru a parazitului proaspăt nu o sprijină, nici măcar dinafară, societatea, cu toate posibilitățile ei plutocratice, fiindcă în această societate raporturile sunt în principiu esențial astfel, încât nici o categorie de producție sau funcțiune socială nu mai e constitutiv supusă vreunei absolute și unice domnii.

*

În îndreptarea lui spre trecut, care lui îi pare o absolută eleganță, diletantul operează cu răsuflata prostie pedagogică că arta și cultura *veche* sunt, fără vorbă, superioare celor nouă. E hotărât că Eschil e mai mare decât Ibsen, Herodot decât Mommsen, Madame de Lafayette decât Tolstoi, Scarlatti decât Wagner, primitivii italieni decât Degas...În astfel de grosolane și simpliste evaluări se încheie, adeseori, înțelepciunea estetică a cunoscătorului de artă care ne plictisește la toate răspântiile. Și, neapărat, arta trecutului era de aceea cu atât mai bună fiindcă pe atunci stăpâneau lumea unii ca alde dânsul, gândește diletantul, cu satisfacție mai mult ori mai puțin reținută.

În fond, diletantul de acest soi e un nepriceput și un ignorant, incapabil de judecată liberă. Nu-l taie capul că valorile de cultură, că trebuințele, gusturile și tehnicile sunt relative, și n-are nici atâta fantezie ca să-și imagineze ce se va întâmpla când arta nouă va ajunge veche. El nu-și închipuie, și nici nu știe măcar de unde să învețe, că fiecare vreme are propria ei chemare istorică, și e orbit de străvechi și banale naivități filozofice, care pretind să stabilească ierarhii de valori cu pretenție de eternitate.

Literații și artiștii alunecă lesne în copilăroasa credință că valorile produse de dânșii stau mai presus de oricare altele, că, în definitiv, lumea trebuie să trăiască de hatârul artei și al literaturii. Iar amatorii și diletanții adoptă prostește aceste copilării. Viața totală infinit complexă, nu încape în astfel de formule, și ea fatal își bate joc de ierarhizări naiv unilaterale. Iar viața actuală e, cu deosebire, atât de vastă și diferențiată, încât acel dogmatism diletantic apare acum cuprins într-un ridicul de o strălucire fără pereche.

*

Între mișcările de apărare și adaptare ale clasei burgheze în criza prin care trece ea astăzi, unele sunt inteligente și utile, altele însă de simplă nervozitate. Printre acestea din urmă, se află doctrina aristocratică, așa cum o reprezintă, în comic cu deosebire pitoresc, diletanții cari, de la război încoace, caută să-i dea extindere și forme de pretențioasă consecvență.

Paradoxele unui Nietzsche sau ale unui Renan, sistematismul simplist și rigid al lui Taine au, desigur, farmecul și prestigiul talentului celor care le-au gândit și le-au expus. Dar marfa veche pe care, din materialul acelor maeștri, o scot mărunțișarii literari este adesea insuportabilă, e inutilă sau chiar compromițătoare pentru clasa în folosul căreia se pretinde a fi debitată.

Din grimasa mofturoasă a esteților se scot, cu frivolitatea grosolană proprie diletanților, pretinse argumente de filozofie politică și socială. Așa se face că, „finul cunoscător de artă“ și adunător de Dumnezeu știe ce camlotă și antichități calpe se crede, numai prin această calitate a lui, care-l desparte de „vulg“, chemat să „comande“, visează visuri de tiran în stil machiavelic și vede, într-un viitor apropiat, mulțimea sclavilor prosternându-se pe vecie la picioarele elitei, în ale cărei prime rânduri el se închipuiește strălucind cu chip mândru de senior din vechi portrete. Iar genealogii bine combinate vin ușor în sprijinul unor astfel de visări ale micului-burghez amețit de belșug și speriat de prea mult bine.

Însă mașinăria capitalistă, care face posibilă viața culturii actuale până în cele mai adânci amănunte cu esteții ei cu tot, nu știe nimic de asemenea visări. Constituția și funcționarea acestei mașinării nu depinde de planurile esteților și nu vrea să selecționeze materialul uman după rafinamentul cravatei, după capacitatea mai mult sau mai puțin autentică de a deosebi porțelanurile sau covoarele, și nici măcar după visurile de supraoameni inspirate din biografii patetice. Disprețul nereflectat pentru masă, exploatat în retorice formule de semicultura și puțin diferențiata gândire a unor întârziați ai romantismului, nu poate și nu vrea să-l ia ca normă conducătoare societatea actuală. Această societate simte instinctiv, ca o trebuință vitală a ei, necesitatea colaborării cât mai intense a tuturor. În spiritul acestei societăți se lămurește tot mai mult ideea că aptitudinile omenești, în profunda lor varietate, sunt aruncate și împerecheate de natură independent de artificiala clasare a indivizilor în ierarhia socială, că prin urmare ele trebuiesc căutate și prețuite acolo unde sunt, independent de mofturi genealogice sau orice alte puerilități ale esteților. Potrivit complexității extreme a producției, societatea capitalistă e lacomă de cele mai mărunte nuanțe ale aptitudinilor individuale. Inevitabil această societate umblă să descopere aceste aptitudini; pentru acesta ea trebuie să *lumineze masa*, care e păstrătoarea misterioasă a tuturor posibilităților de valoare umană, și astfel să trezească neapărat inițiativa și răspunderea indivizilor. Și, în această conștiință fermă și clară a colaborării universale, care meserie sau funcțiune socială mai poate disprețui și trata *en canaille* pe o alta, fără să cadă, cel puțin în principiu, sub acuzarea de primitivă imbecilitate?

Societatea care nu știe cum să înmulțească și să îmbunătățească mai bine școlile industriale pentru a asigura perfecționarea lucrătorilor, și, prin urmare, luminarea lor, nu poate ține seamă serios și efectiv de pompoasa nepricepere istorică a esteților.

Printre cele mai imposibile prostii răspândite de literați strălucește ideea că, în trecut cândva, viața istorică întreagă s-a subordonat unor intenții estetice. Dar istoria, cea serioasă, nu închipuită de diletanți, știe că ierarhia trebuințelor, prin urmare a scopurilor, a fost și rămâne aceeași, și e o simplă comicărie romantică dorul esteților după forme de viață care n-au existat nicăieri și niciodată decât în închipuirile teatrale ale unor umaniști copilăroși.

*

Negreșit, nici unui estet, când se amestecă în viața publică, nu-i dă prin cap să-și strige în gura mare visările pe care le împărtășește prietenilor în delicate ședințe „de haute intellectualité“, nici un adorator al aristocraticelor înțelepciuni nu interpelează mulțimea ca pe o turmă de sclavi. Și această scrupuloasă deosebire practică, între atitudinea din salon și faptele din piață, e de ajuns pentru a deveni situația estetismului aristocrat. El e un simptom lăturalnic și secundar, deși zgomotos, al luptei burgheziei pentru a se adapta unor noi condiții de viață și a ieși din greutățile în care a înnămolit-o bancruta formidabilă a imperialismului.

Și caracterul zgomotos al pomenitei doctrine aristocratice se datorește, cred, faptului că ea este adesea indiscret purtată de mici-burghezi agitați printr-o bruscă deplasare economică și socială.

Pentru ca romantismul politic și social de care vorbim să înceapă a avea o cât de slabă justificare a visurilor sale, ar trebui să se pornească o răsturnare din fond și din principiu a întregului organism economic, și o îndreptare a lui spre trecut astfel cum nici unei dictaturi militare *roșii sau albe* nu pare să-i fi dat prin gând.

*

Desigur, societatea tinde să selecționeze și formează elita în orice domeniu. Dar „elita“, cum am văzut, a devenit o formulă suspectă, ingredient de fraze vulgare. Și această vulgarizare împiedică pe oameni de a lua seama că formarea elitei nu trebuie confundată cu alcătuirea de găști plutocratice în sânul căror se operează tot felul de selecționări de-a-ndoasele, în contrazicere cu aptitudinile pozitive ale indivizilor. În acest soi de „selecționare“ se poate cel mult obține ca Guliță să devie estet. Dar aceasta nu pare a fi ținta supremă în orientarea actuală a societății. În cultura capitalistă trăiește puternic, deși uneori mascată sau năbușită, tendința de a libera selecționarea individuală de obstacolele găștilor politice și sociale, de a stârpi parazitismul care stă în calea acestei selecționări.

Lumea actuală iritată de grele și prelungi necazuri, e gata să crează în leacuri grabnice, în salvatori universali și absoluți. E o stare de slăbiciune care deschide cale largă filozofiilor simpliste, interesante sau inocente. Cu egală nechibzuință se reped unii să se închine unui autocratism aspru și fățiș, iar alții piruetează ca gingași esteți, suspinând după aristocratice străluciri trecute. Însă realitatea istorică, orientarea tehnică și economică a societății împarte lumină egal ironică peste amândouă speciile de nervoși.

*

V-aduceți aminte de pompoasele viziuni ale estetului Pierre Louÿs în *Afrodita*, în *L'Homme rouge*, în foiletoanele lui de anticar-poet, dar mai ales tablourile teribile de orgii antice în care au vrut să-l întreacă imitatorii lui, tot atât de obscuri cât de răspândiți prin bibliotecile gărilor și prin coșurile colportorilor? În această curioasă epatare față de închipuite și amețitoare serbări, cu mii de femei goale, cu elefanți albi, munți de mătase, râuri de aur și de pietre scumpe, nu se arată caracteristic gustul micului-burghez speriat de străluciri lacom visate, și – drept vorbind – nu mirose hotărât a mitocănie?

Adevărul literar și artistic, nr. 304, 3 octombrie 1926, p. 1.

CULTURĂ ȘI GRIMASĂ

„Ipocrizia este închinarea vițiului în fața virtuții“: maxima aceasta a lui La Rochefoucauld e una dintre cele mai vulgarizate. Se poate vedea ușor că metafora ingenioasă a moralistului este aplicația în detaliu a unui principiu general de viață sufletească socială. Anume: omul obișnuit, înainte de a-și însuși adevărat idei și purtări, imită numai semnele lor exterioare. Cultivarea începe prin cabotinism. Înainte de a avea sentimente care să dea caracter propriu faptelor sale, omul are atitudini, mutre și gesturi împrumutate; și pentru unele categorii de fapte, majoritatea oamenilor se oprește definitiv la acel cabotinism inițial.

Când e vorba de artiști, caracterele adevărate și personale, care hotărăsc felul expresiei artistice, formează aceea ce, cu un cuvânt știut și înțeles de toată lumea, se numește *stil*. Pentru alte categorii de activități nu avem cuvânt corespunzător. *Caracter*, în limba generală, este o vorbă specificată pentru activitatea morală. Ar fi potrivit să lărgim înțelesul cuvântului *stil*, și să numim așa armonia naturală între orice fel de stări sufletești personale și faptele în care aceste stări se arată. Contrarul extrem al stilului, în înțelesul admis aici, ar fi dar imitația proastă, strâmbătura cu pretenții serioase. Să luăm seama că strâmbătura nu implică totdeauna și numaidecât vicleșug, dorință adică de a înșela, din cine știe ce interes, pe altul; ci omul ajunge să se strâmbe permanent și schematic chiar numai din pură și entuziastă admirație pentru anume valori de cultură către care nu are chemare naturală.

Un literat francez, Jules de Gaultier, a numit, pe cât înțeleg, tocmai felul acesta nevinovat de a se strâmba: bovarysm; fiindcă mica-burgheză din romanul lui Flaubert își strică viața până la distrugere căznindu-se de moarte să fie și să pară cucoană mare. Aceasta se întâmplă, negreșit, nu numai indivizilor, ci și societăților. De exemplu, burghezii nemți, până la război cel puțin, erau obsedați să imite maniera englezească, în afaceri nu mai puțin decât la petreceri.

Se știe că, la anumite grade, efectul sigur al acestor silinți de imitație este caricatura, morală și fizică. Caricatura aceasta e un impozit pe care mulțimea oamenilor îl plătește către ceea ce se cheamă civilizație. Până la o vârstă, nimeni aproape nu scapă de grimasă. Poza este atributul nelipsit al primei tinereți; dar ea constituie atunci și o apărare pentru individ, care vine să se lovească întâia oară de societatea cea de dincolo de familie, e o deformare cauzată de lupta grea pentru a se adapta aparatului formidabil al culturii. Ca să fii băiat, și mai apoi cetățean cultivat, trebuie să te strâmbi foarte din greu. O relativă ușurare a acestei neiertătoare obligații de a se strâmba vine de acolo că, în lumea civilizată, modelele sunt multe și variate – mai cu seamă în timp de prefaceri istorice accelerate.

De exemplu, astăzi avem ca modele de ales:

Aristocrat german à la Nietzsche și rasist à la Gobineau-Chamberlain – tradiționalist francez à la Barrès-Maurras – bolșevic feroce în manieră moscovită sau gentil și latin à la Barbusse – mussolinist cu mândru pompon – democrat elegant à l'anglaise sau răstit cu superbă ingenuitate balcanică – neocatolic subțire și grav, după tăietura pariziană – neortodox fasonat după neocatolic, sau după pravoslavnicie rusească – mistic anglo-american modern sau medieval european – teosof sau fachir oriental, de care se lovește acum în urmă un tip practic, semeț strașnic, à la Ford... Probabil această rară bogăție de modele, care se concurează cu dramatică dezinvoltură, îndreaptă atât de irezistibil astăzi atenția unor oameni spre formele grimasei culturale.

Sigur: prin imitație începe omul să învețe orice. Dar când, de exemplu, *înveți de la altul* (cum se zice) a juca la bursă, sau, ca tânăr deputat, înveți de la un camarad rutinat a face afaceri, negreșit că imitația nu mai e grimasă. Aici stă corectivul realist și salutar al luxului cultural și al pozei. Însă tot de aici vine că luxului cultural și pozei nu li se poate acorda decât o parte de energie, cantitativ și calitativ foarte modestă. În materie de atitudini culturale, omul lucrează cu economie mare: caută efect cât mai briliant cu cât mai ieftine mijloace. Și fiindcă în această materie de lux, toată silința se reduce la copiare mecanică și exterioară a unor caractere străine de persoana proprie, apoi neapărat grimasa culturală se caracterizează prin banalitate. Locul comun nu numai în gândire și vorbă, ci în atitudini, gesturi, intonație, port, este fructul inevitabil al imitației de lux, adică al imitației de convingeri politice, morale, religioase și artistice. Astfel, cine are stăruința fatală de a pândi grimasa devine numaidecât iritabil față cu banalitatea. Există o banalitate ștearsă și bleagă, efect al ostenelei și lenei normale a creierelor obișnuite; la grimasa culturală este vorba însă de platitudine agresivă, care te provoacă tocmai cu pretenția, mai mult sau mai puțin neobrăzată, de autentică personalitate.

La toate aceste, cei mai mulți fac întâmpinarea obișnuită: deoarece grimasa culturală nu-i decât o zeciuială inevitabilă pe care societatea o impune individului pentru a-l sili să treacă din starea naturală în civilizație, ce rost poate avea aici critica și cearta? Obiecția e grăbită. Literatul francez numit adineaori reduce nu numai întreaga viață socială la bovarism, ci face din el chiar un principiu cosmic. Bovarismul este legea lumii: totul tinde să fie altceva decât ce este. Valoarea metafizică a acestei noi generalizări antropomorfiste nu ne privește aici. Ne interesează însă rectificarea acestei interpretări în domeniul însuși al vieții morale.

Societatea, oricât de favorabil am evalua puterile ei, nu poate decât să organizeze puterile de creație. Izvoarele acestor puteri sunt și rămân date ale naturii. Impulsuri și instincte, deși diferențiate în colaborarea socială, trăiesc misterios și izbucnesc liber de disciplina ei. Creația, în sens cultural ca și în sens fiziologic, nu-i de resortul societății, creatorii ca atare sunt produse ale naturii, și oricine poate înțelege că nu se creează prin grimase, prin poze copiate în voia întâmplătoarelor vanități orientate de trebuințe exclusiv sociale. De aici pornind e posibil, e și inevitabil să criticăm grimasa culturală.

Este absurd înrădăcinată ideea că faptele creatoare sunt niște operații de decalcare a unor modele – a așa-numitelor idealuri. S-ar părea că această concepție despre mecanismul creației a fost scoasă cu preferință din cazul imitației ordinare sau chiar al grimasei. Din contră: în creația autentică, indiferent de gradul ei, impulsul și realizarea formează un tot organic: creația este fenomen eruptiv. În fapta creatoare nu-i loc și nu-i, foarte propriu vorbind, nici timp pentru dedublarea indispensabilă chiar celei mai discrete poze. Realizările creatoare se produc prin umplerea unor goluri iritante, a unor apetituri ce apar tiranice în conștiința noastră și cer hrană proprie; și aceste apetituri se nasc și cresc normal în măsura în care se formează în spiritul nostru și substanța care le va potoli. Dar sunt și în domeniul spiritului apetituri false născute nu din trebuințe viguroase și fatale, ci provocate, pe cale socială, de imaginea prestigioasă a unor creații străine de aptitudinile noastre adevărate. Credința populară și venerabilă își închipuie însă *idealurile* ca niște modele perfecte care plutesc nu se știe cum, și pe care piaza-rea sau lenea ne împiedică adeseori să le *realizăm* întocmai. Obișnuit, oamenii nu pot încerca să verifice de aproape natura acestor modele. Dacă ar putea, și-ar da seama, probabil, că ele nu-s decât niște generalități vagi și deșarte, care nu pot stâmpăra nici un apetit precis al spiritului; și semnul vitalității și al valorii creatoare a unui asemenea apetit, cu alte cuvinte al talentului, cum se zice obișnuit, e tocmai precizia lui. Altminteri omul se joacă sau se întristează cu dorinți ca: aș vrea să scriu simfonii ca Beethoven, sau ca Cezar să subjug lumea, ori ca un Don Juan diabolic să amețesc toate femeile... Și, în adevăr, excesul de dorinți năzuroase, visarea enervantă a unor perfecții nedeslușit complicate, incurabila și excesiv de conștienta cochetare cu „irealizabilul“ sunt semne hotărâtoare ale neputinței și sterilității de orice fel. Voința nu-i creatoare: ea nu-i decât un simptom secundar al puterilor de creare. Acele stări de încordare iritată pe care le numim *voință* sunt mai adesea ori efectul unei constrângeri dușmănoase dinafară, ori sunt semnul slăbiciunii interioare, a impreciziei impulsurilor creatoare, și cu atât mai tare sunt un astfel de semn stările acele, cu cât mai prelung și mai complicat ne obsedează. Creația este involuntară: eminent voluntară este însă orice încercare de a imita, și, firește, nicăieri voința nu-i atât de palpabilă ca în grimasa culturală.

Amiel, tip de „ratat“ onest și inteligent, a spus așa: „geniul latent nu-i decât o închipuire. Tot ceea ce poate fi trebuie să se facă; și ceea ce nu se face n-a fost nimic.“ Oamenii întregi taxează dar, din instinct, grimasa și ca semn al sterilități care vrea să se înșele, și adesea să și înșele.

Adevărul literar și artistic, nr. 324, 20 februarie 1927, p. 1.

DIN BIOGRAFIA ARTISTICĂ A ÎNJURĂTURII

Pe caldarâmul mahalalei și în bodegile-i chioare și sordide, pe asfaltul Bulevardului și la Capșa în cafenea, în birouri luxoase sau pe coridoare infecte, românii de orice clasă înjură la fel. În această privință subzistă o deplină unitate sufletească a norodului întreg.

Formulele înjurăturii tremură pe buzele oricărui cetățean care nu a fost, de mic copil, prea deformat de educație străină.

Și prezența în gând, și realizarea răsunătoare a înjurăturii sunt probabil mai vii și mai frecvente la noi decât aiurea; fiindcă noi întrebuințăm formula înjurătoare aproape tot atât de des pentru a exprima admirație entuziastă cât și pentru dezaprobarea extremă.

Aceasta e practica. În teorie se profesează la ocazii delicate o etichetă împrumutată de la lumi străine, istoricește foarte depărtate de noi; adică, adeseori condamnăm sau ne prefacem a condamna înjurătura cu o indignare adoptată pare că din codurile bunelor maniere englezești. Fără îndoială, în toată lumea, bărbații vorbesc mai slobod decât femeile. În societățile apusene, influența feminină a disciplinat aspru, în evul mediu mai întâi, apoi în veacul XVII și XVIII vorbirea soldățească și necioplită a bărbaților. Ceea ce în istoria culturii și literaturii franceze se numește *la société polie* nu-i altceva decât rolul influenței femeilor, care stătuse izolate și păzite de grosolănia bărbătească și se emancipau din când în când mulțumită păcii și luxului nobil, caracteristic vremilor pașnice.

În Apus, puterea unui cler luminat a stăvilit și ea, în parte, înflorirea excesivă a înjurăturii întrucât aceasta implică și păcat pedepsit de biserică. Să nu uităm totuși că, chiar în Apus, predicatorii au fost până târziu cei mai zdraveni păstori și cultivatori ai injuriei. Dar în sfârșit societatea bună, adică societatea femenină, și biserica au izbutit acolo să creeze o sensibilitate adevărată față cu înjurătura. În Apus, disciplina exterioară a pătruns în suflet. Însă, pe când acolo se scursese sute de ani de luptă contra înjurăturii și a oricărei grosolănii verbale, la noi boierii suduiau încă fără perdea înaintea cocoanelor. Desigur și la noi s-a format o „société polie“, – sau, mai exact, s-au importat în bloc, de aiurea, normele unei asemenea societăți; dar cu atât mai tare fierb înjurăturile stăvilite de ușa salonului și explodează superb în „fumoir“, în vestibul, la porțile garajului, la masa de joc oricât

de elegantă și, în sfârșit, dar nu în ultimul loc, în secțiile parlamentului. În salon, bărbatul român este un martir vrednic de cea mai caldă compătimire. Noroc că, după ce pleacă mosafirii și omul rămâne numai cu cocoanele casei, își poate da drumul la suflet. Se pare că de câțiva ani în unele case ale lumii de tot bune se produce o reacție vioaie: înjurătura, și în general vorba fără perdea, în fața cocoanelor devin șic. E desigur un efect al spiritului viril potențat de război și ajutat de tradiționalismul acut cu care se trudesc să se glorifice și să se tonifice acum clasele conducătoare.

Dar lucru încă mai însemnat este intervenția literaților.

Sigur că artistul Arghezi a fixat în scurt timp adorația aprinsă și invidioasă a tuturor bărbaților prin injuriile lui de amețitoare strălucire; și sigur că se numără pe degete cei ce mai știu despre arta lui și altceva. A fost o dezlegare, un răsuflu din adânc, o beție de rob care și-a rupt lanțurile: dintr-o dată injuria se făcuse literară și tipăribilă! Ni se lua în sfârșit de pe gură pumnul idioatelor „bune maniere“.

Cu invectivele grave și patetice ale lui Eminescu era să ne săturăm?!

Trebuiau salvele hrănite de temperamentul formidabil al lui Arghezi pentru ca să începem a răsufla... Dar și el și-a temperat oarecum munițiile reducându-le, afară de excepții mult prea rare, la imagini îngrășate din viața aparatului excretor – dejecții nazale, bucale, renale, intestinale. Însă înjurătura noastră cea bună și dreaptă, aceea care ne umple voluptos gura, care ne satură și ne potolește deplin, își trage esența, emfaza și fala literară din anatomia și fiziologia organelor sexuale, poetic îmbinate desigur cu funcțiunile emunctorii pe care acele organe le cumulează.

Aici ne ațínem, cred, fiecare cu sete la o nouă lovitură literară, care va duce definitiva mântuire: înjurătura neaoșă fără perifrază, fără puncte de suspensiune. Cine o va da? Arghezi are școlari respectabili, aplaudați și încurajați cu provocatoare stăruință.

În așteptare însă, Domnul Mitică vrea câteodată să-și aducă aminte de sfaturile vreunei vagi guvernante sau ale unei „tanti“ trecute prin pension, și atunci se oțerește sorbind pe d. Șeicaru și mârâie dulce: frumos, – dar e prea tare! Pe Domnul Mitică are să-l trimită (ce păcat că nu scriu după viitoarea și deplina revoluție literară a înjurăturii, și că n-am nici stofă de revoluționar!), are să-l trimită acolo unde trebuie dictatorul literar de mâine. Sub felurite chipuri îl întâlnesc pe Dl. Mitică; niciodată nu mi-e atât de vomitiv ca atunci când îl văd cu chip de bou gingaș și ipocrit...

Cărvunarii, nr. 2, 22 februarie 1927, p. 21–22.

VALORI UMANE

...*Numai personalitatea Este binele suprem:* – Eminescu a tradus astfel, în toată urâciunea lor fadă, versurile lui Goethe: *Höchstes Glück der Erdenkinder Bleibt stets die Persönlichkeit.* Clasicii germani și epigonii lor cei fără sfârșit au lăsat teancuri de asemenea pâsloase stihuri, ornamente predestinate pentru sufrageria Domnului Profesor și pentru albumul Domnișoarei.

„Personalitate“ este un cuvânt compromis. Foiletoane, discursuri de banchet, necroloage, biografii cu tendință culturală, conversații în după amiezi de nobilă tihnă – l-au scurs aproape de orice valoare inteligent utilizabilă. Cuvântul a ajuns stupid și declasat – sonoritate inelegant pompoasă, sub care moțăie gândirea atrofică a diverșilor profani în criză de vanitate intelectuală. *Persönlichkeit* e poate și mai specific urât decât echivalentele lui din alte limbi. În general cuvântul străin supără, pare că, mai rău în nemțește; limba aceasta e bogată și are o deosebită putere de a se îmbogăți continuu din fondul ei vechi. În nemțește mai lesne decât aiurea străinismul are aer de vulgaritate pretențioasă; și-i probabil că, în cazul care ne ocupă, germanii, oameni cu specială dragoste pentru abstracții solemne, au abuzat mai desăvârșit de tetrasilabul dizgrațios din poezia de catedră a lui Goethe.

În românește se zice, cu egală stăruință, *cineva* sau *personalitate*; așa încât la noi, pentru același cuprins, au ajuns a fi suspecte din punct de vedere al bunului gust și al gândirii scrupuloase, două cuvinte în loc de unul. Aceasta-i soarta multor termeni care încep prin a fi tehnici: se vulgarizează intens și în sensul cel mai defavorabil al cuvântului, fiindcă sunt repede adoptați ca ornamente culturale.

Pentru un om de vigoarea intelectuală a lui Goethe cuvântul *personalitate* era plin de experiență intimă și de reflecție intensiv abstractă. În cine știe ce clipă de apatie estetică și de ambiție filosofic pedagogică, a scris strofa unde se găsesc acele versuri aforistice, cu muzicalitatea lor ofensatoare, cu esența lor de un prozaism parecă pervers. Acest aforism, făcut din opt cuvinte, este concluzia, foarte scurtă și abstractă teribil, a unei foarte lungi serii de impresii și reflecții variate. Între formulare și experiența prealabilă există o disproporție la care ar trebui să se gândească cetitorii de poezii cu atât mai atent, cu cât cetesc poezia din intenție clară de a se instrui, cu cât poezia prin ea însăși provoacă o asemenea intenție.

Se zice uneori că poetul scrie, înainte de toate, pentru dânsul. Afirmația aceasta pare că trădează un fel de simplă poză romantică. E însă ușor de văzut că, din contra, ea este serios valabilă pentru orice categorie de fapte omenești, și cu atât mai valabilă, cu cât faptele sunt mai spontane și mai originale. Orice faptă propriu umană este, în primul rând, încheierea unei socoteli între tine și un obiect al experienței tale, și, în definitiv, o subjugare a obiectului către puterile tale intelectuale, sentimentale sau estetice. În practică, desigur, lumea s-a deprins a da voie mai bucuros poetului „să cânte pentru dânsul“, decât făptuitorilor de alte opere; stricta teorie însă ne arată că lucrul se petrece de la sine la fel în orice categorie de fapte. Trebuie deci oarecare tact pentru a împărți responsabilitatea între autorul unei poezii și acei care utilizează poezia.

Versurile citate din Goethe cuprind un superlativ strașnic: „Cel mai mare bine al oamenilor etc., etc.“ Superlativele sunt un obicei rău al gândirii populare. Dar catrenul lui Goethe e, la urma urmelor, o notiță pentru carnetul lui personal. Înțelesul întreg și real al strofei e, probabil, mult mai lung decât poate cuprinde capacitatea de interpretare a cetitorului oarecare. Acesta își închipuie prea lesne că *se ține de text.* Dar orice text, ca și orice sistem de simboale, este esențial eliptic, considerat în raport cu experiența intimă care i-a dat naștere. Este fără îndoială banal, că înțelegerea între om și om e imperfectă; e însă tot atât de banală greșeala de a nu ține seamă minuțios și răbdător de această imperfecție nici măcar în viața specific intelectuală.

Superlativele și generalizările aforistice sunt forme suspecte pentru unii oameni de astăzi. Citarea de sentințe și proverbe se socotește ca o dizgrațioasă deprindere, plebee sau învechit pedantă, și ceea ce asigură superioritatea lui La Rochefoucauld este tocmai faptul că maximele lui sunt organic legate între dânsele, că se înverșunează asupra unei singure și mari probleme și alcătuiesc un studiu. Numai acei care nu iau seama au putut să vorbească aici de monotonie, de procedare unilaterală. Dar și La Rochefoucauld, sau poate tocmai în cazul lui, maxima, ca formă, mai adesea ne supără decât ne place; procedarea lui Montaigne, sinuoasă și digresivă, este mult mai apropiată de gustul modernilor.

Mulțimea abuzează de superlative și generalizări absolute de preferință atunci când este vorba de probleme omenești – de soarta, de valorile, de rostul ființei noastre. În acest sens strofa lui Goethe poate fi socotită ca un păcat mare și comun. E o pedeapsă meritată, că poezia aceea a jucat un rol literar eminent în compromiterea cuvântului *personalitate*, – și a ideii.

*

Se zice obișnuit că un om trebuie judecat în totalitatea lui. Rar de tot se întreabă acel care face uz și abuz de postulatul acesta: cum se obține totalitatea unui individ uman?

Trebuința de a generaliza, a unifica, a conchide, a clasa, de a obține formule comode și prestigioase, e tiranică; realizările acestei trebuințe sunt adeseori puerile, mai totdeauna simpliste, câteodată vizibil șchioape și stângace. Persoanei omenești de exemplu, îi aplicăm fără scrupul o aritmetică și o geometrie grosolană ca gândirea unui bushman. În viață, ne scandalizează sau ne pun în încurcătură la fiecare pas efectele caraghioase ori penibile ale aplicării aceleia simpliste de unități și scheme; totuși spiritul comun, frivol și leneș, câteodată sedus și de vanitate pedantă, menține invariabil grosolanele lui procedări.

Disciplina socială și de stat simplifică în baza dreptului lor de practică pură și hotărât unilaterală. Statului și societății le șade bine metafizica și morala aforistică, scurte în formă, scurte și în fond. Atitudinea societății și a statului față de problemele umane e doar eminent autoritativă. E mult mai puțin potrivită haina aforistică gândirii pure și înțelepciunii private și personale. Și nu trebuie uitat că legile scrise au meritul de a se prezenta cu un sistem de definiții cât se poate mai precise, și caută să-și compenseze dogmatismul prin mulțimea și diversitatea capitolelor și paragrafelor; pe când filosofia populară, filosofia literaților și a poeților strălucește prin mizeria comică a vocabularului ei vag și arbitrar, cu inconsecvențele lui de senină puerilitate.

Dar înțelepciunii populare i-a plăcut mai tare să adopte forma autoritară a înțelepciunii sociale și de stat, decât să-și clarifice și să-și consacre, în stil cât mai propriu, natura și atitudinile ei specifice în opoziție cu natura și atitudinile legilor scrise și ale moravurilor.

Și dreptul și moravurile nu sunt decât atitudini de interese și sentimente care au ajuns să obție putere de convingere, sunt lirisme care dispun de forță brutală în diverse grade. Lirismelor care n-au la îndemâna această consfințire le rămâne eleganța de a se înfățișa ca lirisme amplificate inteligent, – și e destul atât.

Omul trecutului este dogmatic în spirit și în suflet. De câte ori formula o înțelepciune, individul dogmatic simțea într-un grad oarecare și voința de a o impune, și în adânc suspina după puterea de a da înțelepciunii sale putere de constrângere socială. Iar omul actual își găsește mândria și poate un maximum de mulțumire intelectuală în afirmarea exagerat personală a soluțiilor sale. Nu-l mai interesează eminent să scoată din meditarea lui principii universal obligatorii, și mult mai tare îl farmecă să se afle în opoziție cu generalitatea. ...Mein Freund, wenn du eine Tugend hast, so hast du sie allein[1] – spune Zarathustra. Pentru omul nou este urât, dacă nu chiar non-sens, a cere altuia să aibă o virtute a ta.

Să luăm seama că aforismul modern – întrucât forma aceasta se mai practică, din inerție literară sau din nervozitate – este o constatare și nu un imperativ. Vorbind de ambițiile mari și de micile păcate intelectuale ale unor femei, Nietzsche versifică în treacăt:

Kurze Rede, langer Sinn -
Glatteis für die Eselin.[2]

Acest fel de epigramă impresionistă se opune direct vechiului aforism dogmatic: este o exclamație și o mimică personală și momentană; se strecoară vioaie fără să se oblige, nu se imobilizează monumetal ca sentință morală de pe vremuri.

*

Obligativitatea este intim antipatică omului nou.

Altădată oamenii se simțeau liniștiți și mulțumiți până la somnolență, dacă se știau stimați sau iubiți pentru calitățile lor sociale. Karenin se indignează și se amărăște fiindcă Ana are perversitatea să nu fie îndrăgostită de un senator imperial care transpiră numai seriozitate, cinste și deșteptăciune profesională, ca dânsul. I se întoarce fierea de ironii pe jumătate înghițite și pare să sufere chiar în logica lui, – îl supără absurditatea, nu numai păcatul. Omul dogmatic supune obligativității și dreptului orice cuprins sufletesc, fără să excepteze nici dragostea erotică, de exemplu. Iubește-mă pentru că sunt președinte de Senat și mă bucur de considerația deosebită a cetățenilor, – nu implică în concepția aceea nici o nerozie.

Într-un vodevil al lui De Flers zice bărbatul unei intelectuale de curând decorate: „Je ne peux pas me faire à la pensée de coucher avec un chevalier de la Légion d'honneur". Omul se teme probabil, fără să-și dea bine seama, de o răsturnare a obligativității erotice în dauna bărbatului.

Astăzi Karenin ar gândi: iubește-mă pentru că sunt o personalitate. Schimbarea n-ar fi decât terminologică. Caracterul *public* al valorii invocate rămâne. Calificarea socială pretindea să subjuge sufletul întreg al celuilalt. Ți se cerea să iubești sau să prețuiești oricum conceptele care asigurau cursul omului la bursa socială și civică. Vechea idolatrie a instituțiilor avea o vigoare nealterată încă.

De curând, dl. profesor Rădulescu-Motru a definit astfel personalitatea: „atitudinile statornice într-un gen de muncă hotărâtor pentru viața individului". Îmi pare greu de înțeles, de ce cuvintele: talent – om de seamă – om vrednic – om de frunte – om distins – n-ar mai fi deajuns pentru a însemna o valoare care există de când se știe de viață civilizată. D. profesor Motru este eminent familiarizat cu literatura problemei; dacă a adoptat el această definiție, putem crede că ea reprezintă deplin situația actuală a cuvântului. Însă acest cuvânt se întrebuințează adesea și cu înțelesul de originalitate. Fiindcă „originalitate" implică uneori, în vorbirea comună, ideea de ciudățenie, i-ar reveni cuvântului personalitate oarecare justificare. Totuși cuvintele mai vechi înșirate mai sus nu sunt nici mai urâte, nici mai incomode decât străinismul acesta de șase silabe care miroase și urât, a școală și a manual.

Omul actual prețuiește excesiv originalitatea, inclusiv ciudățenia. Le iubim, chiar cu neplăcerile pe care ni le pot aduce eventual, deci cu dragoste deplină și fatală. E poate problema supremă în estetica vieții: cum să condimentezi stilul desăvârșit al purtării civilizate cu originalități delicat violente care să surprindă prin parfumul ușor al ciudățeniei. Această problemă devine atât de obsedantă, încât în unele sfere sociale oamenii de temperament o rezolvă prin grosolănie eclatantă. „Idealul“ acesta, ca oricare altul, dă naștere la grimase. Individului de duzină, scăpat din legăturile care-l înfrânau dar îi și garantau, ca element de grup, o valoare publică, ce alta îi rămâne să facă decât să-și stilizeze persoana după estetica reclamei?

*

Un imperativ nu prea vechi ordonă: să nu tratezi nici o ființă umană ca mijloc, ci numai ca scop. Aceasta e, mi se pare, o manieră distinsă, și întrucâtva sentimentală, de a dogmatiza altruismul. Sentința farmecă, poate mai imediat decât altele, prin nobila ei umanitate, cred însă că duce la grabnice decepții.

A trata o ființă exclusiv ca scop înseamnă, mi se pare, a te supune fără rezervă vieții acelei ființe. Voința ei trebuie să fie și voința ta. Asemene aprobare necondiționată înseamnă, în definitiv, prefacerea ta în mijloc pentru toate scopurile acelei ființe.

În adevăr, forme consecvente ale altruismului, cum este cea pur creștinească sau cea budistă, ajung a mărturisi sacrificarea de sine ca virtute fundamentală. Este evident, de altă parte, că îndată ce încercăm a restrânge acel imperativ subordonând cuprinsul lui categoric voinței lui Dumnezeu, de exemplu, sau vreunui alt *ideal* oarecare, îi compromitem originalitatea, îi distrugem farmecul: fiindcă, prin această subordonare ființa care-i ținta activității morale încetează de a fi scop, și devine mijloc pentru realizarea voinței lui Dumnezeu sau, oricum, a unui ideal de care noi avem a răspunde.

În realitate, atitudinea consecvent altruistă cade dincolo de orice morală – este nihilism deplin. Însă frumusețea imperativului care ordonă să tratăm orice ființă ca scop nu e de tot sterilă. Supunerea *autonomă* a voinței tale voinței altuia are prestigiul dificultății tehnice. Și această răsturnare a naturii elementare poate să dea naștere unei virtuți cu totul rare și delicate, ce s-ar putea numi cochetăria obiectivă. În adevăr, cele mai eroice orientări ale voinței, setea de martir, curajul de orice fel, stăruința fără preget în principii, sacrificarea de sine prin muncă – apar mai realizabile, mai în sensul naturii comun omenești, decât voința de a plăcea. Pe cât *dorința* de a plăcea e de la sine înțeleasă, pe cât oricine are conștiința nestrămutată a unui drept nediscutat de a plăcea, pe atât de rare și calitativ inferioare sunt actele de realizare ale acestei dorinți. În acest sens, putem crede și învăța că răul radical, diavolul, este această contrazicere blestemată și caraghioasă între așteptarea apriorică de a fi plăcuți, subînțeleasă în orice atitudine și acțiune socială, și neglijarea grosolană a tehnicii în stare a satisface acea așteptare.

Omul este natural dispus nu numai să risipească sfaturi bune, cum repetă moraliștii satirici, ci e tot atât de natural dispus să te îngrijească la boală cu primejdia vieții lui, să nu mănânce nici pâne ca să-ți dea ție un desert savuros, să umble

zdrențăros pentru a-ți face ție haine arătoase. Față cu toate aceste, singură virtutea de a crea în altul plăcere prin persoana noastră considerată tocmai ca izvorul acelor eroisme, de a crea plăcere pentru ea însăși fără gândul de a recolta aprobare pentru tine ca individ practic, singură această virtute pare a fi cu deosebire slabă, rară, oarecum foarte puțin naturală. Și îndeosebi firile eroice se arată oarbe în privința acestei virtuți de a crea dezinteresat plăcere prin persoana ta, pe care o tratezi atunci ca obiect al conștiinței tale contemplative. Fapte bune se fac destule; făptuitorii curați și eleganți sunt mai rari decât carnea de mamut conservată în sloiurile preistorice.

Obișnuit oamenii sunt desigur vechi: se mulțumesc și se mândresc de faptele lor, exterior considerate, fără să-i preocupe felul cum rezultă ele din spiritul și sufletul făptuitorului, calitatea intimă a acestuia în clipa faptei. Dar tocmai aici se ridică problemele omului nou.

Obligativitatea este detronată, în afară de domeniul practic juridic. Atitudini și fapte pe care nu le putem numi morale, sunt atitudini și fapte de lux. Are valoare desăvârșită, are demnitate și farmec numai aceea ce-i făptuit necesar, nešovăielnic, – și cea mai antipatică șovăire este poate aceea care rezultă din ochirea meschin conștientă a vreunui principiu de conduită. Ne miroase rău virtuțile care nu sunt impulsuri fatale. Numai acele achiziții ale civilizației le prețuim care au pătruns în noi astfel ca să devie oarecum animalice.

*

Atâta valoare se acordă unui om câtă fatalitate se descoperă în el. Dependența morală de ceea ce-i social, speciala nesiguranță a instinctelor care decurge din această dependență sau coincide cu ea, sunt pentru bunul gust al omului nou, semne negative.

Educația pozitivistă a făcut ca punctul de vedere sociologic să ajungă la o superstiție. Sigur: totul se naște și se petrece în societate; dar punctul de vedere social nu ajunge pentru a descrie și interpreta structura conștiinței în toate părțile sale. Stările contemplative, atitudinile morale, adică atitudinile de lux ale voinței, deși presupun viața socială, și ca antecedent istoric și ca determinare actuală, au un substrat care nu se subordonă categoriei socialului. În felul lor de a fi trăite aceste stări cuprind un moment de autonomie specifică. La începutul acestor note am vorbit de această autonomie spunând că orice luptă prin excelență umană este, mai întâi, încheierea unei socoteli între tine și un obiect al experienței tale. Caracteristic e aici faptul că și societatea, incluziv persoana ta socială, devin obiect. De exemplu, este non-sens sau scurtime de vedere să întemeiezi o apreciere pe vreo autoritate socială oarecare. Aprobarea și dezaprobarea sunt stări ale spiritului esențial autocratice. Originea lor specifică și răspândirea pentru dânsele se găsesc dincolo de experiența socială, în misterul spontaneității. Eul este poziție absolută; stările lui sunt *începuturi* nepătrunse. Numai personalitatea socială este condiționată istoric; ea singură rămâne explicabilă. În conștiința curentă, care e obișnuit tehnic practică, pierdem din vedere acel *eu* care-i condiția oricărei experiențe, dacă această poziție supraempirică a spiritului mai poate fi numită cu dreptul: eu. Oricum l-am numi, depozitarul acesta al unor inițiative misterioase pare a obține în sufletul omului nou o valoare supremă.

Altă dată Karenin trecea drept bărbat superior; astăzi însă e în primejdie să fie taxat numai ca fantoșă utilă. Ființa pronunțat conștientă de obligații, de drepturi și merite e pe cale de a fi radical devalorată. Din contră, crește senzibil valoarea tipului care are curajul natural și perfect al slăbiciunilor sale, care-și trăiește instinctiv „virtuțile“, îndrăzneț sau în voioasă rezignare pentru toate fatalitățile din care-i alcătuit. Omul nou își încredințează mai bucuros soarta lui intimă fatalităților simpatice ale aproapelui decât conștiinței acestuia de principii, de răspundere, de calificare socială. Sau poate, omul nou suprimă creditul în relațiile sale specific umane; se mulțumește a consuma roadele fatalităților spiritului așa cum îi vin în cale.

Momentul adânc al eului primordial și autonom pare a fermeca cu deosebire atenția omului actual. Gradul de prezență al acestui eu în clipele hotărâtoare ale spiritului măsoară, pentru noi, valoarea faptelor și pe cea a făptuitorului. O curiozitate pasionată ne mână să pătrundem până la calitatea acelei singurătăți tainice și originale în care ființa noastră se retrage din sfera simplistelor țesuturi sociale. Fiindcă în aceste sclipiri de singurătate ale eului noi punem izvorul prim al valorilor, socotim semn de inferioritate accentuarea dependinței sociale în motivele și faptele unei ființe. În această poziție a spiritului, socialul este hotărât secundar: el apare ca limita formată de acel minimum de viață spirituală de care nici chiar simpla practică nu se poate dispensa.

Clipele când ființa e singură cu ea hotărăsc valoarea ei: în ele se descopere responsabilitatea deplină, nu aceea care tremură sau se obrăznicește în ochii lumii; în acele clipe se dovedește puterea ființei de a trata ca obiect propria sa figură socială. Curajul sau frica goliciunii sunt extremele prin care ființa noastră supraempirică colorează suprafața noastră psihologică și socială.

Poate că gustul omului actual pentru originalitate în grad de ciudățenie chiar stă în legătură directă cu această pasionată curiozitate de a pătrunde până la ființa singură, la iraționalul individualității. Ciudățeniei îi atribuim bucuros curajul acela al goliciunii, de care am vorbit.

Omul bizar are farmecul celui ce nu știe cum e. De aceea probabil, gravitatea și orice fel de patos personal sunt pe cale de a se compromite fundamental. Suficiența ca și timiditatea vanitoasă irită și dezgustă ca semne dizgrațioase ale unei slăbiciuni care se face din ce în ce mai urâtă; ale dependenței fricoase de societate, ale unei incurabile sărăcii interioare, ale impotenței de a fi singur, ale lipsei de forță responsabilă față de eul supraempiric. În această concepție, nepăsarea voioasă sau frica

meschină pentru persoana ta socială hotărăsc rangul uman; și este astăzi o virtute cu deosebire nobilă curajul rafinat de a fi slab.

*

Omul vechi, și prin urmare omul comun, cunoaște aproape numai valori sociale. „Morala“ lui nu cere decât sentimente și atitudini oarecum istoric durabile, – desigur pentru ca să fie cât mai comodă catagrafia socială. Idealul lui este figura clară și statornică a societății și repetarea credincioasă a figurii acesteia în conștiința individului. Valorile lui sunt valori de disciplină, garantate prin idei generale. Conformitatea fidelă cu normele exterioare se considera ca măsură morală. Și era elegant să subliniezi în gest și în vorbă că ai totdeauna conștiință clară de asemenea norme. Omul vechi era adoratorul adânc al regularității, al simplificării, și cu orice preț al durabilului care decurge din regularitate simplă. Nici chiar felul acela de mecanizare cu bună știință, proprie virtuții ostentative, nu-l scandaliza și nu-l scârbea; ci era, pentru dânsul, tocmai semnul sigur al valorii personale.

De această adorație omul nou se leapădă. Lui îi displac rezolvările dogmatice, îi sunt suspecte concluziile simple, – poate concluzia ca atare. Este în morala veche o specie de ușurință care o face să ne pară inferioară: această morală este prea simplu practică și economicoasă. Dacă omul actual ar vrea să determine popular atitudinea morală după semnele ei exterioare, ar zice poate: făptuiește, cu ușurință și totuși cu risipa nepăsătoare a întregii tale ființe, fapte grele. Dar formule nu trebuiesc, – și mai ales nu o formulă, doar numai pentru a veni în ajutorul omului vechi!

Pentru omul nou faptele nu sunt valori, ci simptome care cer interpretare de aproape; și însăși taxarea faptelor ca valori îi apare lui o ușurătate neonestă ori stupidă. Omul nou iubește cu exces complicația ființei adânci; detestă tot atât *duplicitatea* produsă de conștiința mecanizată a principiului datoriei cu care se liniștea deplin morala veche. Îmi închipui că există printre noi oameni care, în adâncul ființei lor, descopăr o tainică preferință pentru o surpriză neplăcută din partea unui prietin, și din contra, dezgust sau revoltă pentru o consecvență și o regularitate lor folositoare, dar pe care ar surprinde-o ca efect al mecanizării morale. Când Domnul Oricare își trage pe sfoară amicii politici sau tovarășii de afaceri, ori își înșeală prietina delicioasă cu profesionale sordide, – ceea ce ne atrage atenția mai cu seamă este, probabil, faptul că acel domn confirmă astfel prea perfect așteptările noastre în privința lui. Îl disprețuim pentru că-i dă în gând să *fie* o dată și altfel.

Omul vechi dă valoare repetării și durabilului cu orice preț; pe omul nou îl captivează infinitul clipei, calitatea momentelor eului supraempiric, născătorul valorilor de lux, al valorilor care sunt limita gusturilor și pasiunilor noastre – și nu cumva e *gustul* regulatorul tuturor pasiunilor omului nou? Preponderența acelei atitudini care se numește gust, a reacției imediate și infinit profunde totodată, a sensibilității și a spiritului, a deschis probabil ochii omului nou, pentru ca să vadă că fundamentul ideologiilor celor mai sigure de raționalitatea lor sunt lirisme, sunt adică ele singure atitudini de gust.

După cum într-un individ semne prea manifeste ale rasei sau ale profesiunii dau efecte estetice negative, tot astfel determinarea așa numitului caracter moral își compromite cu atât mai ușor și mai sigur valoarea, cu cât reușește mai bine să realizeze o formulă tipică. În moral, inferioritatea crește în ochii omului nou pe cât mai clar și mai simplu se face definirea prin subsumare la un tip general. A fi definibil și clasificabil este o nenorocire diabolică.

Viața internă a omului nou nu tolerează stagnație. Gusturile și atitudinile sale schițate până aici se prezintă ca niște stimule caracteristic iritabile, care cer sensibilității și spiritului să aibă o atenție deopotrivă pasionată și lucidă. Stările sufletului nu se moștenesc una pe alta, ci fiecare clipă trebuie din adâncul ei propriu să-și cucerească din nou bogăția proprie. În omul actual conștiința valorii e o stare de hiperestezie acută; – căci el trăiește doar, pe alt plan numai, și cu alte accente decât acele teologice, doctrina predestinării și a grației.

*

„Universul mă cuprinde și mă înghite ca pe un punct; prin gândire îl cuprind eu pe dânsul." Pascal a formulat astfel, cu excelentă concizie, aceea situație a conștiinței care a fost numită aici eul supra empiric. Majoritatea nu știe sau obișnuit uită de această situație: psihologismul cotidian și practic în care trăiește majoritatea o face oarbă sau cel puțin mioapă în această direcție.

Când punctul de care vorbește Pascal ia cunoștință că universul este cuprins în el, toate categoriile de fenomene sunt egal obiecte fără nici o ierarhie. Pentru eul supraempiric, omul este și el obiect fără aureolă, motiv de contemplare gol de autoritatea cu care-l încoronează patosul interesat al vieții sociale. Astfel devine posibilă, de exemplu, o critică estetică a omului.

Osteneala și sila, câteodată scârba de om, nu morală, ci pur estetică, sunt stări încercate de oricine și-a ales omul ca obiect de studiu într-un sens oarecare. În asemenea stări apoteozarea omului, în maniera lui Goethe de exemplu și a altor literați neoelini și umanitari de pe vremea aceea, sună fals. Poza de Narcis apolinic se arată ca o umflare comic deplorabilă. Și suntem energic dispuși să negăm mitologizarea antropomorfă, interpretarea naturii prin om cu intenția de a-l glorifica estetic. A da naturii figură și înțeles uman ne pare o nerozie de sălbatic. Cred că nici prin convenție alegorică un artist actual nu s-ar putea simți tentat să simbolizeze de pildă vreun măreț fluviu român prin figura atât de excepțional frumoasă și impozantă a d-lui Tilică Burileanu. Desigur, anticii erau, din toată inima, de părerea contrară. Iar neoclasicii europeni din vremea perucilor făceau, se înțelege, exces de zel în sens antic; gustul lor armoniza peruca cu grotele și cascadele artificiale și cu zei de marmură.

Divorțul estetic între om și natură e o stranie întâmplare modernă, poate ireparabilă. Între natura minerală – terestră, meteorică ori siderală – și om apare o disonanță diabolică. Natura minerală, împreună cu haina sa vegetală, își bate joc misterios și irezistibil de meschina simetrie a corpului omenesc; de micimea și de mecanica paiațărească a mișcărilor lui; de zgomotele sale pițigăiate sau grohăitoare; de geometria idioată, de culorile stângaci țipătoare sau stupid terne ale îmbrăcămintei și ale clădirilor sale. Naturii minerale nu-i putem zice urâtă. Urâtul începe cu animalul și culminează în om. Cu abstracția ei sistematic unilaterală, arta nu-i, poate, decât o apărare desperată împotriva urâtului sosit cu omul pe fața frumoasă a planetei.

Dar aceste constatări nu însemnează cumva pesimism, nici mizantropie. Omul nou s-a liberat de nevoia primitivă, atâta vreme amplificată de filosofi, de a presupune și a consacra peste tot cuprinsul conștiinței, nu știu ce unitate și armonie perfectă. Unitatea filosofilor, a celor populari mai cu seamă, e suspectă că ascunde o preistorică superstiție aritmetică. Disparatul nu ne mai scandalizează; și nici nu ne mai ostenește dragostea veche și copilăroasă de a grupa experiența într-o unică figură după ale cărei detalii simetrice să ierarhizăm aprobări și dezaprobări universal obligatorii. Și, de exemplu, putem concepe o degradare estetică a omului față cu alt sistem de fenomene, fără a ne teme că prin aceasta s-ar compromite în total valorile umane. Asemenea *totalități* nu sunt decât idoli ai conștiinței primitive. Nu mai e în gustul omului nou să facă totaluri armonice. Estetica atitudinilor sale pur teoretice îl dispensează de asemenea încercări naiv dogmatice.

Instanța care, în cursul anilor de veacuri ale vieții istorice, făcea ca totdeauna practica să intervină deformant în structura teoriei, nu era alta decât eul social, mărginit în psihologismul său practic. Îndreptarea spiritului către eul supraempiric schimbă orientarea valorilor umane și ne deprinde a constata fără dezolare, nici intelectuală nici morală, disparatele experienței, ci din contră, a simți frumusețea disonanțelor celor mai insolubile între aspectele valului empiric.

Este un formalism profund care îndreaptă spiritul omului spre obiectivitate estetică, și nu mai mult spre simpliste sistematizări ierarhice prin care se dădea unor cuprinse empirice rang de principiu.

Istoricește, omul nou, cu interesul său pasionat pentru ceea ce am numit aici eul supraempiric, este copilul drept al învățăturilor creștine.

Dominicanul predicator Johann Tauler din Strassburg pomenește între faptele contrare voiei lui Dumnezeu și aceste: să zâmbești din slăbiciune – să rămâi serios din falsă demnitate. Nu este această vorbă de la o mie trei sute un precept delicat și profund de cochetărie obiectivă?

Viața Românească, nr. 5, mai 1927, p. 175–186.

BIBLIOTECA
ACADEMIEI
ROMÂNE

LITERATUL

Bulgăroaica din comedia lui Shaw bănuiește că ideea pe care și-o face ea despre eroi și eroism vine de la Byron, de la Pușkin și de la Opera din București. Această fecioară balcanică știe, drept vorbind, de la sine cum trebuie prețuită literatura. Cât nu știe încă, o vor învăța întâmplările care-i trec peste cap, gonite de criza unui război. Istețul Shaw a dat critica eroismului convențional pe seama unor rurali orientali, abia pătați de cultură urbană occidentală.

Firește, ruralii cei alterați, dar cu atât mai mult cei cu totul curați de fard cărturăresc, au despre unele lucruri, despre eroism de exemplu, idei mult mai adevărate decât acele pe care le aranjează și le împrăștie înflorite orășanul scriitor. Țăranul oriental știe, și a știut totdeauna, ceea ce Shaw descopere ca ultimă și malițioasă noutate în ochii europenilor literarizanți din Apus. Dar între acest țăran și târgoveț stă perdeaua greoaie a țărănismului literar cu sentimentalismul lui îmbâcsit și ipocrit, caracteristic intelectualului semiurban care îl produce.

Cultura literară a creat europeanului o naivitate nouă, artificială oarecum și deosebită de cea primitivă. Pentru toate ideile care nu ating prea mult interesele lui practice, europeanul mediu este un produs al literatului. Iar literatul este un om care lucrează sub autoritatea unor legi artistice. Efectul esențial al acestor legi este aceea ce obișnuit se numește stilizare. Cuprinsul literaturii este, îndeobște, un material amplificat senzațional. Câteodată, filozofii moraliști au denunțat *minciuna* artei, și psihologul Ribot, mi se pare, a spus ingenios că romanele și teatrul sunt mitologia omului actual. Literații, de partea lor, ca și toți ceilalți artiști, au repetat de când se pomenește, în numele „adevărului" și al „naturii", aceeași revoluție totdeauna energică și totdeauna confuză. Era confuzia inevitabilă și comodă fiindcă, de la origini până nu demult, nevoile și intențiile artistice erau amestecate, naiv sau interesat, cu nevoi și intenții practice – religioase, morale, politice sau chiar științifice. La mijlocul veacului XIX, confuzia artei cu știința a fost mai caracteristică și mai patentă decât în alte timpuri; să nu uităm însă că dogma lui Boileau – *rien n'est beau que le vrai* – nu era decât o formă mai inocentă a aceluiași amestec de dorințe în definitiv eterogene. Totuși, între toate revoluțiile artistice în favoarea „adevărului", naturalismul lui Zola a fost, după părerea tuturor, cazul cel mai frumos, comic chiar, dar cu deosebire prețios pentru teoria și istoria literaturii. Dar tocmai

așa cum a fost, prin naivitatea cu care Zola dezmințea în practică copilăroasa pompă scientistă a teoriilor sale, opera acestui conferențiar popular al romantismului în descompunere a devenit, probabil, imboldul ultim și brutal, care a făcut să se elibereze arta literară de retorică – cu un cuvânt mai vag, dar mai popular: de literatură.

Bulgăroaica lui Shaw nu are dreptate, cred, atât cât vrea. Mi se pare că răspunderea trebuie împărțită pe din două. Nu Byron, Pușkin și libretele de operă sunt singurii vinovați; mai e și publicul, prin felul lui de a trata poezia.

Interesul publicului pentru poezie se împarte între căutarea unor vagi delectări asociative și curiozitatea bine afirmată de a afla idei și fapte, pe cât se poate deosebite de acele cu care se întâlnește în cursul ordinar al vieții. Prin imagini și prin muzicalitate, poezia ajută pe profan să-și învioreze reminiscențele personale, să facă ordine agreabilă în visurile sale familiar-consolatoare. Tocmai această plăcere de a-și amenaja visarea intimă face pe profan să dea poeziei valoare informativă. Astfel poezia se face literatură – și constatarea este valabilă pentru orice artă utilizabilă informativ.

Acum, fiindcă în zilele noastre arta s-a dezlegat categoric de interese și de produceri cu care a fost de la origini amalgamată, intervine între poeți și public o caracteristică neînțelegere în privința așa-numitei literaturi.

Artistul actual refuză din principiu funcțiunea de informator. Arta se formează din atitudini și procedări abstractive, conștient unilaterale. Ea stilizează în chip propriu curentul inform al experienței imediate. Stilizarea artistică apare negreșit ca o deformare condamnabilă, îndată ce o judecăm din punctul de vedere al altor stilizări, al celei banal practice, de exemplu, sau al celei științifice mai cu seamă. Și, deoarece acum autonomia artei și dreptul propriu al intenției artistice sunt irevocabil afirmate, înțelegem că răspunderea pentru sofismul stângaci, pe temeiul căruia arta este utilizată ca instrument de informație practică sau științifică, cade tot mai greu asupra publicului.

Domnișoara Petkof, dintr-un târgușor balcanic, își interpretează logodnicul – un maior bulgar – după eroii lui Byron și ai lui Pușkin. Desigur e vina ei că, la verificare, lucrul se dovedește greșit. E vina ei, pentru că n-a înțeles din vreme că poeții n-au lucrat în vederea unei verificări practice. Pentru a o consola, Shaw îi dăruiește, la moment, un otelier elvețian, proprietar a 200 de cai, 70 de trăsuri, 4 000 de fețe de masă, 9 600 de șervete, 2 000 de perine, 10 000 de cuțite, furculițe, și tot atâtea lingurițe, și poruncește la 600 de servitori. Gluma e generoasă – glumă de literat. Elvețianul lui Shaw nu-i și el decât tot un *erou* poetic. Dacă domnișoara Petkof ar avea ocazie să-l verifice, așa cum l-a verificat (cu ajutorul decisiv al lui Shaw) pe maiorul Saranof, rezultatul ar fi o decepție mai mult; fiindcă aici decepția e nu numai implicată, ci chiar garantată prin definiție. Prin definiția artei – se-nțelege.

Știm. Bărbații maturi, eminent practici, consideră poezia, și arta în general, potrivit cu viața lor; o desconsideră adică mai mult sau mai puțin amabil. Oricât de maturi și de practici însă, cad și ei ocazional în conspirația veche și naivă în care scriitorii și publicul cooperează la confecționarea literaturii. Câți oameni serioși nu și-au închipuit că se informează despre țărani, mineri, financiari, despre curtea papală și viața sentimentală a episcopilor și paraclisierilor, prin cetirea romanelor lui Zola? Literatura acestuia a zămislit în capetele cetitorilor o donchișonadă pozitivistă ilustră; și enormitatea cazului sporește caracteristic valoarea lui instructivă.

De când se ține minte, publicul cere și literatul oferă produse extraordinare, chipuri amplificate, fapte senzaționale, enormități sublime, hidoase, comice: zei, eroi, monștri grozavi sau ridiculi. Preot, mag, profet, aed, sau om de condei, literatul, în haine istoricește diverse, oferă, sub forme felurite, combinații de visare și gândire care, înainte de toate, trebuie să prezinte imagini excepționale, în contrast cu norma impresiilor din viața comun practică.

Să observăm că, pe vremuri, chipurile oferite de literatură se înfățișau stând dincolo și mai presus de public: erau zei și eroi, creaturi din altă stofă decât muritorii care se uitau la ei ca la niște stăpâni străluciți și misterioși. Cu timpul, materialul literar s-a coborât la trepte mai normal umane. Oricum, artistul simte și imaginează afară din normă, *enorm* în înțelesul etimologic, în câtva chiar în înțelesul curent al cuvântului. Legea fundamentală a literaturii rămâne tot amplificarea și senzaționalul. Cu cât artistul stă mai aproape de public, cu cât e mai literat adică, cu atât efectele acestei legi sunt mai brutale, fiindcă în majoritatea oamenilor capacitatea de contemplare e slabă și nestabilă; pentru a o trezi, trebuie violență.

Față cu diferențiarea conștiinței civilizate, greșește, din principiu, cine caută *informații* propriu-zise despre țărani, mineri, pescari, călugări, bancheri, despre ruși, japonezi sau inzi, în romane, în teatru, în impresiile de călătorie ale poeților și romancierilor. Zeci de mii de europeni cultivați au repetat, ca faptă reală, că trapiștii nu-și zic altă vorbă decât: „Frate, trebuie să murim...“ Este, se pare, o curată invenție teatral-poetică a domnului de Chateubriand.

*

Din vreme în vreme, literații singuri își dau seama că trebuie corectată sau înlocuită metoda de stilizare ostenită prin abuzivă întrebuințare. În comedia al cărei titlu este *Arms and the man* – *Arma virumque*[1] de la începutul *Eneidei* – Shaw face o nerespectuoasă revizuire a ideilor *literare* despre eroism. Cred că lecția trebuie să o înțelegem, noi cei de astăzi, așa: arta, a lui Shaw nu mai puțin decât a lui Byron, Pușkin sau cea care se cântă la Opera din București, să o luăm drept ceea ce este, în specificitatea ei manifestă. Arta este exces sistematic. Desigur însă, nu m-aș mira ca, nu numai privitori și cetitori pasivi, ci chiar vreun critic să fi luat piesa drept izvor pur de informație sociologică și istorică, asupra Bulgariei și asupra războiului sârbo-bulgar.

Adevărul literar și artistic, nr. 337, 8 mai 1927, p. 1.

LEGENDA LUI PAUL VALÉRY

Nu numai publicul, ci chiar unele ziare bucureștene au fost, timp de vreo lună, convinse, mai întâi că poetul Valéry, în discursul său de primire la Academia Franceză, n-a vorbit nicidecum despre renumitul autor Anatole France, al cărui fotoliu se pregătea să-l ocupe; iar mai pe urmă: că a vorbit, dar numai în bătaie de joc, prin aceea că nu i-a rostit măcar o dată numele, și mărturisind că n-a citit nici un rând din maestrul pe care trebuia să-l laude. Câteodată, aceste convingeri le exprimau oamenii și ziarele cu indignare, cele de mai multe ori cu simplă mirare pentru o astfel de răutăcioasă istețime.

Obișnuit, Bucureștii sunt foarte aproape de Paris; nu atât prin perfecția mijloacelor actuale de comunicație, cât prin intensitatea dragostei bucureștenilor pentru Franța. Totuși, legenda noastră s-a format în câteva zile. Formarea legendelor e misterioasă.

Discursul de recepție al lui Valéry l-au împrăștiat, în stenograme mai mult ori mai puțin exacte, ziarele franceze peste tot pământul. Totuși, legenda română a trăit câteva săptămâni. Prin locuri mai depărtate de capitala noastră, trăiește, probabil și acum, și va mai trăi. Firește: e durabilă, fiindcă e plăcută și mulțumește trebuințe adânci ale naturii umane. A trebuit, negreșit, să se nască în mintea acelor care cei dintâi au citit, cu aprinsă curiozitate, discursul. Ceilalți au adoptat legenda, fără verificare.

Mi se pare că onorabilul academician Hanotaux ne-ar putea ajuta să facem o încercare explicativă. Răspunzând lui Valéry, i-a spus de la început: „Vous êtes, Monsieur, un auteur difficile.“ Este o înaltă și venerabilă tradiție a scriitorilor francezi să nu fie dificili, este oarecum o glorie clasică a literaturii franceze. În general, dar încă la Academie, și într-un discurs de primire! Prin urmare, Valéry a făcut o lovitură revoluționară; și o confirmare, interesantă și distractivă, a faptei sale e legenda bucureșteană relativă la discursul său... Dar toate revoluțiile se pregătesc îndelung: așa ne învață filozofia evoluționistă.

*

„...Le courant d'impressions auquel avide quelque lecture avait bu, sans qu'elle résistât l'emportait et la voilà voguer parmi les îles nonchalantes et les touffes d'orgueil de son seul vouloir. Alors si bien amalgamées en le trésor de sa vacance ces impressions et ces rêveries que, non plus étrangères à soi-même, ma Pensée ne les croyait susciter en soi d'un eveil spontané et selon nul autre que soi. Mais quand dans cette pensée enfin la lumière se fit, eût-il fallu brusquement qu'elle se dépouillat de l'éclat dernier de cette splendeur factice et devait-elle taire la totale absorption de tout rêve en elle pour froidement ne peser et ne dire que la qualité des proses unies par Mr. de Régnier sous le titre *Contes à soi-même...*"

Acestea sunt extrase dintr-o dare de seamă a lui André Fontainas, și anume din concluzie. Partea cea mai mare este o poemă în proză, unde e vorba de mare, de noapte, de un călăreț care misterios sosește într-un castel ruinat, și, ca să fie cetitorul întrucâtva prevenit, autorul mărturisește ca punct de plecare „son imprécise et inconsciente extase". Această remarcabilă proză este intitulată: *Paralipse anagogique pour Henri de Régnier*, și se află publicată în *la Société Nouvelle*, în anul 1893, luna decembrie... Astfel se pregătește o revoluție. Mai târziu, Fontainas a dedicat un volum lui Valéry.

*

...„Un individu de la première grandeur se considère d'abord assujetti aux nécessités et réalités communes; et il se replace ensuite dans le secret de la connaissance séparée... La clair-voyance imperturbable qui lui semble (mais sans le convaincre tout à fait) le représenter tout entier à lui-meme, voudrait se soustraire à la relativité qu'elle ne peut pas ne pas conclure de tout le reste... *Durus est hic sermo*, va bientôt dire le lecteur. Mais en ces matières, qui n'est pas vague est difficile, qui n'est pas difficile est nul. Allons encore un peu."

Ce poate face lectorul cu educația *literară*, cea cunoscută de toți, care ne-a necăjit mai întâi cu Boileau, pentru a ne învăța să ne încântăm mai pe urmă cu Maupassant, cu Émile Faguet, și alte încarnări perfecte și curente ale eternei limpidități latine și comune? Valéry va fi fost el cuprins de scrupule, când a scris, la urma pasajului citat, acele cuvinte de încurajare: *allons encore un peu?...* E greu de închipuit că-l vor urma mulți. Înțelegem: cetitori francezi; și cu atât mai mult e valabilă îndoiala pentru frații lor mai mici, latinii din București.

Nu se poate hotărî dacă pe vreun cetitor sau ascultător francez, discursul lui Valéry îl va fi întărit și mai mult în sentimentul, candid exprimat de Hanotaux, că poetul adoptat dăunăzi de Academie este un autor greu. Cine știe? poate și-n Paris discursul acela a dat naștere la vreo legendă. Acolo însă, legenda a rămas umilă și obscură, pe când în București a avut o existență strălucită, deși prea lungă.

*

Valéry nu a pomenit o singură dată numele lui France în toată lunga lui cuvântare. De când există retorică – și retorică academică îndeosebi – s-a socotit ca

elegantă să vorbești în aluzii și perifraze. Este un joc literar vechi să nu spui lucrurilor pe nume. Valéry a avut ambiția unui record și a reușit. În secolul XVII, un literat a vrut să scrie un roman de o mie de pagini, în care să nu se afle cuvântul *car*. L-a scris, dar a greșit de trei ori, se zice. Adevărat că întreprinderea era mult mai grea decât a lui Valéry. Romancierul de pe la 1630 declarase că acea conjuncție îi era nesuferită. Aceasta nu înseamnează că Valéry – cum vrea legenda – a evitat dăunăzi numele lui France din antipatie sau lipsă de considerație pentru acest autor. Și ne putem închipui că Valéry, considerând pe France ca pe un purtător eminent al clasicismului în culmea artificialității sale strălucitoare, a găsit de cuviință să-și orneze cântecul cu acel marafet stilistic atât de plăcut vechiului gust clasic iubitor de aluzie și perifrază.

Altminteri discursul e simplu, sincer și clar, despărțind cu grijă binele și răul în scriitorul pe care vorbitorul era obligat să-l laude. „Toutes les chances d'erreur sur la personne, et même d'inintelligence de l'oeuvre sont avec moi" – mărturisește noul academician, și spune că a vorbit numai o singură dată cu France. Din aceste modeste mărturisiri, legenda a scos că Valéry n-a cetit un rând din Anatole France, și că s-a lăudat oarecum de această ignoranță – ceea ce, desigur, trebuie să pară picant și senzațional... de o picanterie întrucâtva balcanică și prea puțin verosimilă în lumea literară și în locul unde se ținuse discursul.

Valéry a judecat pe France cum îl judecă cei mai cumpătați dintre „tinerii" literaturii franceze de astăzi, și trebuie să-l judece un mallarmist care e, și caută să rămâie, lucid și cuminte ca un prieten de aproape al lui Boileau. Fiindcă aceasta pare a fi originalitatea situației literare a ultimului poet acceptat de Academia Franceză.

E drept: Valéry își spune, fără încunjururi, decât doar malițioase, antipatia pentru acea claritate literară la care ține și la care nu poate renunța publicul. Însă el nu vrea să fie nici printre acei „démons littéraires, tout occupés, dans leurs ténèbres, de tourmenter la langue commune". Vrea și claritate clasică, și închinare pasionată către cugetarea riguroasă, neînfrânată prin inferioare interese de popularizare, păstrând cu preferință din metoda clasică jocurile esențial-impopulare ale prețiozității.

Însă publicul știe ce știe. Iar cel bucureștean, îndeosebi, a răspuns acestor ambiții complicate cu o legendă atât de perfect hazlie, încât pare malițioasă.

Adevărul literar și artistic, nr. 349, 14 august 1927, p. 1.

LIRISMUL COMUN

Cunosc oameni care nu pot suferi poezia lirică. Dintre aceștia, câțiva au antipatie pronunțată și pentru muzica vocală. Glasul omenesc, oricât de frumos fizicește și oricât de bine cultivat, păstrează, zic ei, prea mult țipăt animalic și emotivitate brutală; cu deosebire în cântecul solo, vocea umană are un fond de radicală nemuzicalitate, e prea „naturală“. Este bine să observăm aici că tuturor profanilor, și cu deosebire profanilor de cea mai inferioară specie, glasul omenesc le place mai mult decât orice alt fenomen muzical, tocmai fiindcă muzica vocală vine drept din inimă.

Cred că refractarii de care vorbim merită atenție. Mai întâi, este o sinceritate destul de rară să spui pe față că nu-ți plac lucruri care sunt obiect de admirație și izvor de plăcere pentru foarte mulți oameni. Apoi, în negativitatea acelor refractari s-ar putea afla simptome interesante ale transformării gustului în artă și literatură. În sfârșit, pentru teoria artei, este prețios să cunoaștem orice tip sau atitudine, fie ale artiștilor fie ale grupelor care compun publicul.

Descoperirea așa-numitei poezii populare, la sfârșitul veacului XVIII, a fost întâmplarea literară care, mai mult decât oricare alta, a influențat formarea liricii romantice, exceptând întrucâtva pe cea franceză. Până astăzi încă, stilul celei mai comune poezii lirice implică acele caractere care altădată s-au numit populare.

- Warte nur, balde
Ruhest du auch...[1]
- Când eu stau șoptind cu draga
Mână-n mână, gură-n gură...
- Qu'as-tu fait de ta jeunesse?...

Goethe, Eminescu, Verlaine ne dau aici niște exemple, după cum cred, nediscutabile de acea simplicitate care încântă nelimitat pe amatorii poeziei pornite de-a dreptul din inimă. Desigur, repertorul perfect în acest gen se află în lirica lui Heine. El a avut, în grad eminent, darul poezioarei care se încheie cu: „Ich liebe dich, – / Mein Herz zerbricht,- / Du Herzallerlebste mein“[2] ș.a. Versul final apare

astfel ca o surpriză drăgălaș presimțită, șăgalnică sau sentimentală, și această surpriză este chiar miezul întregului farmec. Canonul care, în acest caz, regulamentează admirația, are două articole: simplicitatea și naturalețea. „Te iubesc“ este, în adevăr, simplu și natural: o formulă veșnic tânără, a cărei capacitate emoțională nu se poate istovi. Dogmatica aceasta a poeziei lirice comune implică numaidecât o excepție specifică și intersantă: nu se admite că aceste elemente de superbă simplicitate ar putea fi cumva socotite ca banale sau vulgare. Este hotărât că există o deosebită și misterioasă putere care le apără radical de banalizare. Se mai admite încă – dar aceasta e o amplificare utilizată mai rar – că simplicitatea și naturalețea de care vorbim sunt obiecte ale unui soi de admirație indirectă. Și anume: li se descopere acelor formule lirice, simple și naturale, un farmec oarecum istoric sau dramatic; adică, admiratorul cărturar se imaginează în locul și în timpul unor oameni *simpli* și *naturali*, care spontan și direct din inimă, cântau în asemenea formule. Se organizează, prin urmare, un joc de-a omul simplu și de-a poetul popular. După cum se vede, aceasta este o procedare complexă, și foarte intenționată, de a gusta simplicitatea și naturalețea. Negreșit, operațiunea aceasta nu reușește decât acelor persoane specific sugestibile, care din capul locului sunt admiratoare ale lirismului comun.

Cuprinsul formulei lirice este, în general, o înțelepciune elementară sau o explozie sentimentală, și una și alta prezentate ca imediat pornite dintr-o situație intimă a poetului. Creația lirică trebuie să fie legată de sensibilitatea autorului întocmai ca fătul de mamă prin cordonul obilical; și evidența cât mai deplină a legăturii acesteia formează esența și valoarea proprie a producției lirice. Astfel este alcătuit sistemul de interpretare admirativă a lirismului comun. Și aici nu trebuie să pierdem din vedere că admiratorii de care-i vorba nu sunt numaidecât oameni banali sau insuficient cultivați; din contră: unii dintre dânșii sunt printre cei aleși, nu numai prin sensibilitatea, ci și prin spiritul și cultura de care altminteri dau dovadă. Tocmai această împrejurare face ca obiecțiile refractarilor să apară mai interesante și mai bizare.

Din toată lirica lui Goethe, dacă exceptăm bucățile puse în muzică, puține poezii sunt, până astăzi, atât de sincer admirate ca strofa care începe: „Über allen Gipfeln ist Ruh“[3]. Evident: sonoritate și imagini se împreună aici în chip cu totul nou pentru lirica europeană de până atunci, și pentru acea care a urmat multă vreme după Goethe. Este un acord scurt, cu rezonanțe adânci de o covârșitoare bogăție, care amintește impresionismul poeziei chineze. Cunosc însă admiratori ai acestui exemplar de rară frumusețe lirică, care refuză hotărât ultimele versuri: „Warte nur, balde/ Ruhest du auch“. Este aici o cădere supărătoare în ton didactic, o afișare indiscretă de înțelepciune semipopulară, pe care numai muzicalitatea o face, pân' la oarecare punct, suportabilă. Pe țesătura delicată de imagini, ne întâmpină deodată *sentința* brodată în horbotă groasă. Fără îndoială: „Balde, ruhest du auch“ – este un adevăr dintre acele care se recomandă sugestibililor prin simplicitate și naturalețe, se poate zice sublimă. Însă un refractar va rămâne cu impresia unei banalități fără leac, nici scuze. Toate fatalitățile dezvoltării europene intelectuale și estetice au împins, fără întoarcere posibilă, un asemenea adevăr înțelept în masa atonă și amorfă a banalului. Și-i probabil că sugestibilul, numai din entuziasm sumar, se ostenește să salveze o astfel de banalitate cu ajutorul unor sofisme vulgare. Atitudinea sugestibililor în artă este sentimentală, nicidecum estetică. Pe dânșii îi stăpânește un optimism popular care le creează o sensibilitate obtuză și pripită. E frumos, zic și, și – ce mai atâta vorbă!

Un german a tradus o poezie a lui Li-tai-pe astfel:

„Im Herbst kreist einsam überm grauen Weiher
Von Schnee bereift ein alter Silberreiher.
Ich stehe einsam an des Weihers Strand,
Die Hand am Blick, und äuge stumm ins Land.“[4]

Li-tai-pe pare că schițează o acuarelă. Procedarea aceasta picturală e frecventă în poezia chineză. Virtuozitatea acestui maestru e considerată ca exemplară de către literații chinezi; și, probabil, orice european, a cărui judecată literară nu-i strâmtată de modele și reguli ale esteticei școlare simte imediat strălucirea artistică a celor patru versuri. Contururile acestei impresii prime, de pură vizualitate, se irizează într-un nimb de tonuri lirice. Toamnă – vultur argintiu, bătrân și *singuratic*, plutește în cercuri deasupra lacului sub promoroacă – omul, *singuratic*, privește tăcut în zare: aceste grupe de impresii, saturate de vizualitate măiestrită, dezlănțuie unde care răsună infinit în adâncul difuz al memoriei noastre afective. Germanului trebuie să-i lăsăm meritul de a fi realizat, prin mulțimea silabelor pline de A, o muzică de sonorități reci, pătrunse de albul și de cenușiul palid al brumei și negurilor tomnatice.

Lirismul chinezului este eminent artistic. La dânsul, datele brute ale experienței practic afective au fost minuțios trecute prin specifica sensibilitate și specifica inteligență a experienței estetice. Iar: „Balde, ruhest *du* auch“ – „Qu'as-*tu* fait de ta jeunesse“ – „Dă-*mi* o oară de iubire“ – „Când *eu* stau șoptind cu draga…“ – au rămas în stare de enunțare a unor afaceri private. Se înțelege: între public și poetul său, mai ales dacă intervine și muzică vocală, se stabilesc legături puternice, fiindcă „inima“ oricui are, în definitiv, aceleași afaceri. Această comuniune afectivă a publicului cu poetul poate da efecte intense, și asemenea efecte le poate numi cine vrea, estetice, dacă acest cuvânt îi face plăcere și dacă emoția estetică nu-i decât o formă a simpatiei sociale, care este, cum se știe, un izvor larg și comod de soluții pentru tot felul de probleme filozofice.

Ruralul autentic se înduioșează de „Leleo, ș-oi să mor“, pentru că afectivitatea lui este nediferențiată și nu se poate desface din complexul rudimentar al vieții practice. Lui, când cântă sau când îi zice lăutarul, îi trebuie să facă și cu ochiul la

lelea care-i stă în față, în carne și oase. Însă europeanul urbanizat a pierdut orice legătură sinceră cu:

„Je me souviens, je me souviens
Des heures et des entretiens,
Et c'est le meilleur de mes biens.“

Deși mult mai cuviincioase decât altele, și aceste versuri sunt aproape de limitele romanței oarecum practice, de la care înainte începe estetica suburbană.

*

Aproape toate întâmplările însemnate în istoria poeziei europene moderne ne arată că ceea ce am numit aici cazul refractarilor este semnul unei orientări generale a spiritului și a gustului literar.

În Heine chiar, ghitaristul tipic al burghezimii sentimentale, a început criza liricii comune. El a turnat, în siropul seminaiv al cântecelor, otrava originală a humorului și a persiflajului… Până astăzi încă, nu s-a potolit deplin scandalul, nu s-a rezolvat mirarea indignată a criticilor și dascălilor de literatură.

Un sentiment nou de pudoare psihică venea atunci să dea la o parte, deopotrivă, sensibleria salonieră a veacului XVIII și naiva grosolănie a sentimentalității populare. Și în humorul impertinent, în persiflajul, cum se zice, cinic al lui Heine, se afirmă tocmai această nouă pudoare. Sensibilitatea modernă se apăra violent și aspru de publicitate, de vulgarizarea socială a vieții celei mai intime și mai personale a individului. Începea a-i fi scârbă europeanului să plângă în batista altuia.

Impersonalismul parnasienilor n-a fost decât o altă formă și treaptă a aceleiași transformări a sensibilității. Iar Rimbaud, începătorul poeziei moderne, ne-a lăsat, și în această privință, exemplul monumental:

„Doux comme le Seigneur du cèdre et des hysopes,
Je pisse vers les cieux bruns très haut et très loin,
Avec l'assentiment des grands héliotropes.“

Cei care au venit de atunci încolo, Mallarmé cu simboliștii, Verhaeren, Jammes și răzvrătiții diverși până la Ivan Goll și Mathias Lubeck, luptă, cu accente și intenții diverse, aceeași luptă pentru artistizarea lirismului.

Poezia-romanță, oriunde apare, este o faptă literară impudică, ridicolă, vulgară. Semnele stilului acestei poezii sunt iremediabil dizgrațioase; și, fără îndoială, cu atât mai respingătoare, cu cât poetul greșește să le strecoare într-o poezie altfel acceptabilă, ori chiar strălucită. „O oară de iubire“. „Du Herzallerliebste mein“ nu se mai pot reîntoarce din ocolul mahalalei, rămân flori definitive ale poeziei mitocănești. Ca atare, ele pot fi utilizate parodistic, putința însă de a le actualiza estetic nu mai există pentru europeanul urban, fiindcă sensibilitatea lui și-a schimbat esențial calitatea.

Pentru a salva teoretic lirismul comun, se invocă de preferință așa-numitul factor asociativ. Dar nu ajută întru nimic actualizării estetice faptul că-ți aduci, de ex., aminte, că pentru alți oameni, în alte vremi și în alte locuri, romanța sau versul au fost *frumoase* și *veneau din inimă*. Acest fel de reminiscențe pot servi pentru caracterizarea epică sau dramatică a acelor tipuri și situații istorice, și, chiar ca element pentru o asemenea caracterizare, lirismul comun aduce cu sine inevitabil o nuanță umoristică. Dar în cazul acesta situația psihică e schimbată total. Romanța privește exclusiv pe doamna cu zulufi și crinolină, cum o văd în gravura sau în romanul de pe vremuri, și negreșit adaoge acestei fizionomii o notă ușor comică.

După cum în impresia imediată, în totalitatea răsunetelor sale senzuale sau afective, nu-mi e câtuși de puțin prezent faptul că Li-tai-pe era chinez și scria pe la anul 750 după Hristos (și acest fapt nu capătă importanță decât în conștiința neliterarilor, pentru a le stimula capacitatea de admirație, rudimentară și confuză), tot astfel nu-mi poate reînvia estetic versurile citate din Eminescu amintirea că, în copilărie, le-am auzit declamate de o cucoană între două vârste, care se legăna ritmic, pe cerdacul unei case de țară umbrit de zorele, în răcoarea dimineții.

Sunt printre noi oameni cultivați care păstrează poeziei-romanțe o îndărătnică și curioasă duioșie. Este, probabil, un abuz de asociații anestetice care-i face să întârzie în această atitudine și-i ispitește necontenit să caute cu orice preț justificări estetice acolo unde nu se pot găsi. În fața acestor sugestibili, am vrut să rezum obiecțiile radicale ale celor numiți de mine refractari. Pe aceștia, cel puțin, îi cunosc, cred, destul de bine. Sunt și eu printre dânșii.

Adevărul literar și artistic, nr. 355, 25 septembrie 1927, p. 1.

STILUL TEATRULUI

„O! père de famille! o! poète! je t'aime."

Cu acest alexandrin emoționat încununa Émile Augier un fel de cap de operă burghez intitulat *Gabrielle*, un pachet de vreo mie de versuri *secundum artem*, împărțite în cele cinci acte tradiționale, recitate pentru întâia oară în decembrie 1849 pe scena Comediei Franceze. Pe atunci romantismul isprăvise de cheltuit toată zestrea lui literară și ideologică. Hugo, George Sand și revoluția de la 48 erau fenomene sfârșite. Louis Bonaparte arunca grăbit romantismul social, viclean și mediocru, pe care-l purtase în tinerețe, și purpura lui nu avea să fie decât o uniformă de intendent al burgheziei sigure de triumful ei neglorios, dar solid.

Nu ne interesează aici filozofia familiei în teatrul lui Augier. Criticii de pe vremea lui, alăptați încă în romantism, s-au supărat cât trebuie de această elucubrație grosolan tendențioasă.

Gabriela este soția pocăită a unui avocat – om prozaic, dar, în fond, o inimă mare – care o scapă de ispita de a păcătui cu secretarul, om tânăr și fire poetică.

Piesa era, evident, o faptă bună, și Academia a dat autorului un premiu de virtute. Din toată fabricațiunea teatrală a lui Augier, *Gabriela* rămâne însă monumentală, prin hotărârea radicală și vitează de a transpune, fără bătaie de cap, viața burgheză contemporană în registrul bunei și adevăratei poezii clasice, de curând reabilitată de către iubitorii de ordine. De când, prin istovirea clasicismului, eroii legendari, regii și reginele ilustre, pierduseră monopolul literaturii dramatice, nu s-a putut fixa încă, în Franța cel puțin, un nou stil tragic. „Drama" burgheză, la înființarea ei în veacul al XVIII-lea, și-a confecționat, din resturile vechiului stil tragic, un sirop retoric jumătate sentimental, jumătate patetic, pe care oamenii de gust l-au respins cu silă, judecându-l bun numai pentru cămara ingredientelor literare celor mai vulgare. Privind lucrurile sumar, până la Ibsen, nimic nu s-a schimbat în această privință. „Piesa" pariziană veche – Scribe, Sardou, Dumas și nenumărații lor ucenici puțin memorabili – a fost scrisă cu o lipsă de scrupul în adevăr inocentă: pentru aceiași automați recitatori, aceeași elocvență specific teatrală, specific falșă și stângace. Din tot acest repertoriu francez, numai *La Parisienne* a lui Becque pare scrisă cu grijă susținută de a evita pateticul ordinar al scenei. Dar și în această „piesă", eroina este adeseori o prea perfectă *discoureuse*; iar pe amantul ridicol, Becque îl face câteodată paiață, întrebuințând proceduri exact molierești. Ultimii celebri debitanți de proză teatrală, Bataille și Bernstein, au rămas credincioși vechiului stil cu atâta abilitate, încât masa spectatoare nici măcar să nu prinză de veste cât e de vechi – poate cu deosebirea, în favoarea lui Bataille, că Bernstein risipește patosul rânced mai cu seamă pe temă erotică, fără urmă de pudoare artistică.

Pe oamenii care erau tineri în anii 90 ai secolului din urmă, i-a încântat apoi o bucată de vreme teatrul oarecum socialist al lui Mirbeau. La lumina avantajoasă a unor idealuri revoluționare trandafirii, fragezii socialiști burghezi, de exemplu acei care la noi în țară s-au numit mai târziu „tinerime generoasă“, au văzut în *Les mauvais bergers* și în *Les affaires sont les affaires* niște duble capodopere: și literare și umanitare.

Iar generația următore de socialiști burghezi, ceva mai stacojie, capătă crampe de admirație pentru submediocra dramă revoluționară a rusului Leo Kampf, un ageamiu complet, ignorant până chiar și în elementarele mașinării melodramatice ale francezului.

La Mirbeau, domnișoara Germaine Lechat, fiica revoltată (vă rog!) a unui ziarist și samsar veros, vorbește, când e momentul tare, cu fraze ca acestea:

„- Eh! bien, ecoute-moi... Quand je suis rentrée... ce matin... dans ma chambre... il m'a été impossible de m'endormir... J'avais trop brûlants sur moi... trop vivants en moi... tes paroles, tes caresses... et tes baisers... J'ai gagné la campagne... puis la forêt... Et j'ai marché... marché... Je n'éprouvais plus que la sensation d'être dans la fraicheur et dans la joie... Et je pensais à toi, à nous... à notre tendresse immense et sauvage... sauvage comme les arbres dont je frôlais les branches mouillées, comme les fleurs dont je respirais le tout jeune parfum... Puis... je suis revenue lentement, le coeur apaisé... heureuse... oui... presque heureuse... Brusquement, dans une éclaircie de la forêt... j'ai aperçu le château qui se dressait au loin... Alors j'ai reçu un coup... comme si je venais de voir la mort... Ç'a été une minute affreuse... une minute d'horrible enchantement... J'ai eu plus lourde que jamais la vision réelle... physique... de tout ce qu'il cache en lui... de tout ce qu'il écrase... de tout ce qu'il tue... autour de lui... Ces bois... ces champs... ce parc... cette masse de pierre... implacable dans le soleil... des crimes! Pas un brin d'herbe... pas un caillou... pas une petit sente qui ne fussent volés... Et sur ce sol où je marchais... sur ce sol qui est à moi... car il est à moi... songes-y... je n'entendais plus que des larmes... et ne voyais plus que du sang... Il me semblait que tout autour de moi me criait «voleuse... voleuse»... Et ce qu'il y avait de joie en moi... s'est changé, tout d'un coup, en souffrance... et ce qu'il y avait d'amour en moi... est redevenu de la révolte et de la haine... Non... non... je ne puis plus... je ne puis plus... J'avais cru que je n'existerais qu'en toi... Et bien non“ etc., etc. (Mirbeau, *Les affaires sont les affaires*, actul II, scena 5).

Am făcut citația atât de lungă, pentru că nu cred să existe document mai perfect pentru a arăta cum e stilul teatrului burghez, în tragic; un *ragoût* din cele

mai necomestibile resturi ale vechii retorice, drese cu un soi de sos liric, oarecum modern, încă mai răsunător de mațe decât acele resturi, dacă se poate. Este evident că un autor care, pentru a ne arăta conflicte ce vor să fie tragice, construiește astfel de păpuși bune de speriat copii, cum sunt, de exemplu, acele din piesele lui Mirbeau, nu se va osteni să găsească un stil tragic nou și adevărat. Astfel, a fost o întâmplare logică faptul că *Les mauvais bergers* a inspirat o operetă sentimentală cu muzică de inevitabilul Franz Lehar. Așa se explică și discreditul teatrului în ochii adevăraților artiști literari și ai restrânsului lor public.

E destul de curios faptul că unul și același om din public se împacă deopotrivă de bine, și uneori în deplină sinceritate, cu poezia lui Verlaine, a lui Rimbaud, a lui Mallarmé – și cu teatrul de care vorbim. Curiozitatea apare și mai iritantă când vedem pe același om, Henri Bataille, scriind poezii ca adevărat artist și piese de teatru întocmai la nivelul acelui gust prost care compromite într-atât literatura dramatică. Se vede că teatrul are un drept absolut și misterios la grosolănie și puerilitate artistică.

Romanul însuși a devenit, în zilele noastre, artistic; totuși piesele lui Brieux, Weber, Bernstein sau Bataille au în parte același public și preocupă atenția acelorași critici ca romanele istorice ale lui Henri de Régnier, sau, acum în urmă, ale unui Proust, Gide sau Cocteau. Artiștii și diletanții cari, acum douăzeci de ani, profetizau moartea teatrului, s-au înșelat. Dimpotrivă: inferioritatea esteticii și retoricii teatrale a căpătat o vigoare nouă și consfințire neașteptată prin cinematograf.

Teatrul de care vorbim pare scris pentru un public care n-ar cunoaște decât romanul-foileton din *Le Matin*, din *Le Journal*, poate din *Le Petit Journal*. Oamenii puțin socotiți s-au grăbit să creadă că spectacolul în sine, pitorescul scenic, poetic și dramatic, ar fi condamnabil și condamnat chiar. Acest fel de oameni își închipuie că materialitatea, cum se spune, adică ceea ce există pentru simțuri și pentru fantazie, nu-i lucru pentru oamenii distinși, ci numai pentru vulg. În această judecată se ascunde o veche și adâncă nerozie, întreținută de oarecare concepții filozofice semipopulare, semiacademice.

Dar, între timp, regizorii artiști au dovedit oricui poate înțelege, câtă poezie și artă rafinată sunt compatibile cu spectacolul. Cu toate acestea, în însuși luminatul Paris, publicul și meșteșugarii teatrului lasă în părăsire dramele poetice ale lui Musset și se înghesuie să asculte platitudini monotone, fără să aibă aerul de a simți că patosul și fantazia din care-i făcut acest teatru, „de moravuri și de probleme“, sunt foarte aproape de visele literare ale fetelor de *concierge*.

Cei care dăunăzi strâmbau din nas când venea vorba de spectacol, trebuie să se pocăiască astăzi, sub pedeapsa teribilă de a fi dați la o parte ca demodați. S-au și pocăit probabil și pelerinează zelos prin cinematografe. De altfel, cei ce-au făcut moda aceea ostilă teatrului în sine erau, adesea, simple maimuțe ale artiștilor literari, care în adevăr își dedeau socoteală de inferioritatea teatrului și de cauzele ei.

Ceea ce supără pe omul de gust nu-i materialitatea spectacolului, ci puerilitatea acțiunilor și a caracterelor, dar încă mai mult, vorbirea din „piesa" modernă cu pretenție de tragedie. Când domnișoara Lechat debordează retoric în felul arătat, spectatorul care are nervi și creier bine formați se crispează și se simte sub amenințarea violentă a răului de mare.

*

Artiștii adevărați pe care i-a atras teatrul, în vremea noastră, au încercat leacuri diverse.

Maeterlinck a făcut teatru poetic și fantastic. Ibsen a introdus chipuri bizare și situații extraordinare, pentru a justifica un stil, original combinat din ticuri poetice și ciudățenii umoristice. Strindberg, după o nenorocită încercare de dramă „naturalistă", în *Domnișoara Iulia*, unde un lacheu ține tot timpul fantastice discursuri sociale, izbutește să arate, în *Tatăl*, burghezi tragici, care au vorbirea aproape străină de patosul vulgar al teatrului. Această dramă și acele ale lui Tolstoi sunt cele mai neatinse de grimasa retorică, pe care repertoriul francez și imitațiile sale nemțești sau altele ne deprinsese să o socotim inevitabilă.

Deci: burghezul occidental a fost acela care s-a dovedit radical impropriu ca material tragic, chiar de la primirea lui în teatru și în literatură, la mijlocul veacului al XVIII-lea. Și retorica, impusă de personajul burghez furnizorului de teatru, a devenit, cu vremea, cauza dezgustului pe care teatrul a ajuns să-l inspire artiștilor adevărați.

Reînnoirea teatrului, încercată de Pirandello, se întemeiază tot pe transpunerea fantastică, pe stilizarea persoanelor în sensul marionetei poetice sau al apariției de vis.

Anul trecut, Gaston Baty și Maurice Brillant, doi literați catolici, au încercat să critice și să transforme teatrul dintr-un nou punct de vedere. Critica lor pleacă de la tragedia clasică:

„Teatrul lui Racine, spune Baty, e text de simplă lectură; reprezentarea scenică e aici aproape de prisos. Cuvântul spune tot și nu cere să fie complectat prin nici un alt fel de expresie. Ceea ce înseamnă că teatrul lui Racine nu-i teatru. Tragedia clasică poate fi comparată cu transcrierea la piano a unei opere orchestrale." Baty vrea reînnoirea sau mai degrabă crearea din nou a teatrului adevărat, cu ajutorul dramei sacre medievale. Teatrul e spectacol. Și criticul catolic își precizează obiecția contra tragediei clasice prin constatarea următoare: teatrul lui Racine ignorează natura, legăturile și conflictele omului cu dânsa. Prin aceasta, Baty pune în evidență insuficiența, sau chiar incapacitatea tragică a clasicismului. Această incapacitate e constitutiv implicată în sistemul clasic.

„Pentru o inteligență străină, pasiunile noastre ar părea certuri de clopotniță... Care înger va întreba pe Titus de ce nu s-a însurat cu Berenice, sau de ce Andromaca a promis mâna ei lui Pyrrhus?

Ce reprezintă Berenice, când o compar cu ceea ce-i invizibil în cerșetoarea care mă oprește, în prostituata care-mi face semn? Berenice trăiește o viață seacă și stingheră, care nu se va reînnoi niciodată. Ea nu comunică cu Dumnezeu, ca Hamlet și Ofelia."

Maeterlinck, flamandul mistic și romantic, denunța astfel, din punctul său de vedere, sărăcia esențială și nulitatea tragică a teatrului clasic și psihologic. Și aici misticul se simțea satisfăcut: tragicul se naște și există în misterul metafizic, în legătura tainică a omului cu natura întreagă. Și cu această ocazie capătă înțeles serios vechea glumă improvizată de Chapelle după premiera *Berenicei*: „Marion pleure, Marion crie, Marion veut qu'on la marie!" Aproape nu e tragedie clasică la care epigrama lui Chapelle să nu fie aplicabilă.

Privit de aproape și cu mintea liberă, însuși teatrul clasic era burghez; prin urmare, esențial netragic. Burghezul parizian de la 1660 prelucra naiv datele tragice antice. Acestea erau atunci teme impuse de școală, obligații unice de cultură, cărora nu putea să se sustragă omul de condei. Temele acestea, el nu le dezvolta decât în spiritul și gustul burghez, căci deopotrivă lipsea lumii intelectuale de pe atunci și simțul istoric și suflul metafizic. Era o lume naiv-actualistă; o burghezie binecrescută, foarte conștientă de buna ei creștere; iar această conștiință de bună-creștere mărginea tot orizontul intelectual și estetic al acelei burghezii.

Burghezul lui Racine e tot atât de incapabil să vorbească *tragic* ca și al lui Mirbeau: tragicul se găsește dincolo de experiența și de înțelegerea sa intimă. De la veacul al XIX-lea încoace, burghezul, galvanizat de romantism, oricât încearcă să vorbească tragic, aiurează caraghios în retorica lui Eschil, amestecată cu declamație à la Corneille și cu enormități verbale ridicul-sublime din trâmbițele lui Hugo – și nu poate ajunge să știe cum să vorbească potrivit cu mutra și cu viața lui.

Cu desăvârșire deplorabilă devenea retorica teatrală în cazul burgheziei socialiste de la anii 90 și următorii. A fost atunci ultima grimasă literară, și poate cea mai ridiculă, a liberalismului social. În comparație cu aceasta, chiar cochetăria catolică și mistică a burgheziei de astăzi pare ceva mai acceptabilă.

Adevărul literar și artistic, nr. 357, 9 octomvrie 1927, p. 1.

DESPRE VOCABULARUL CRITICII

Când Sainte-Beauve era băiat tânăr, științele naturale intraseră tocmai în vârsta lor de glorie. Acest tânăr a început să studieze medicina; a urmat cursuri de anatomie, a fost extern într-un spital. Din această familiarizare cu metoda științei, nici o urmă pedantă nu a rămas în criticul literar de mai târziu. O dată sau de două ori, doar, a scris că ambiția lui primă ar fi să facă „istoria *naturală* a spiritelor". Altminteri, a rămas credincios deplin terminologiei critice moștenite din bătrâni.

A mers, poate, prea departe în această scrupuloasă ortodoxie; căci nu ierta termeni tehnici nici măcar în studiile de etică filozofică și teologică ale protestantului Edmond Schérer; și cuvântul *déterminisme* l-a condamnat pe atunci Sainte-Beuve ca o mare greșeală de gust în dauna limbii literare. Disciplina secolului al XVII-lea excludea nemilos din limba literară termenii științifici. Vocabularul lumii bune – „le langage des honnêtes gens" – numai cuvintele conversației de salon sunt îngăduite în scrisul literar. Termenul științific sau în general tehnic face scandal în critica literară, nu mai puțin decât în poezie, unde evitarea unui asemenea cuvânt cu ajutorul perifrazei era chiar prescrisă. Se poate zice că, în această privință, scrisul lui Sainte-Beuve nu se deosebește de al lui Boileau; și acest scris constituie un exemplu deciziv, care arată că acel vechi vocabular a fost în stare să dea expresie potrivită pentru o gândire nouă și subtilă.

Taine, cu tot aparatul lui de cuvinte din fiziologie sau din chimie, a practicat, în studiile sale pur literare, aproape cât și Sainte-Beuve, sobrietatea dicționarului clasic. Nici măcar termenii sacramentali, rasă – mediu – moment, nu vin să ne supere, în paginile lui, prin abuz și pendaterie. Multștiințificul filozof a avut norocul să uite, în aplicații, rigiditatea teoriilor sale. Moderația gustului clasic a învins, și în el, vanitățile vorbirii științifice.

Dar acei doi maeștri sunt oameni vechi, astăzi. Se poate ușor vedea, însă, că nici simboliștii, sau vreo altă încarnare a revoluției literare începută acum cincizeci de ani, cu tot delirul lor lexical, nu s-au îndărătnicit prea mult să împăneze teoria și critica literară cu vorbe noi, bizar-pretențioase. *Verbe*, cu V mare, consacrat solemn de astăzi neglijatul și în general neglijabilul René Ghil, nu-l mai rostesc astăzi serios sau pompos decât doar întârziații. Despre cuvântul *Simbol*, în terminologia estetică, nu se poate spune că datează de la simboliști. E zestre mult mai veche.

Pentru Sainte-Beuve, afectat de o specială antipatie contra limbajului filozofic și psihologic, va fi fost poate supărător cuvântul *sugestie* și familia lui atât de scumpă criticii literare de cincizeci de ani încoace. Chiar *psihic* și *psihologic* vor fi apărut termeni abuzivi și de rău-gust, pentru vocabularul purist al ilustrului critic *psiholog*.

De la frații Goncourt, și mai întâi relativ la dânșii, s-a adoptat formula *écriture artiste;* inovația a fost necesară, și deci norocoasă.

Expresii ca *anatomia stilului, fiziologia poetului, biologia romanului* sunt aproape cu totul ieșite din curs. Erau simple puerilități, manifestări mai mult comice ale unui pozitivism literar infirm din capul locului.

Sus-pomenitul poet și doctrinar simbolist René Ghil a vrut să dăruiască teoriei literare cuvintele *orchestrație* și *instrumentare*. Aceste metafore trebuie să fi fost și inutile și naive: succesul lor a fost foarte slab. În adevăr, nu te luminează întru nimic să compari timbrul vocalelor cu acel al instrumentelor de muzică, deoarece timbrul oricărei vocale se absoarbe, din punct de vedere muzical, în timbrul general al organelor vocale omenești. Este un joc fără nici un folos teoretic să amesteci, în tehnica poeziei, idei împrumutate din polifonia muzicală. În poezie, polifonia e un nonsens, sau metaforă născută în mintea unui incompetent.

Nu fără mirare, am întâlnit de prea multe ori, într-un studiu al unui tânăr învățat român asupra liricii germane, cuvintele *orchestrare, instrumentație* sau stil *simfonic*. Autorul le întrebuințează atât de liber și de vag, încât e cu neputință să afle lămurit cetitorul de ce cutare poet e *orchestral* și *simfonist*, iar altul nu.

Noutăți durabile în vocabularul criticii literare par să fie totuși numai termenii luați din tehnica altor arte, dar desigur nu cuvinte ca acele citate mai sus, smulse cum a dat Dumnezeu din terminologia muzicală. Astfel au ajuns indispensabile astăzi criticii literare vorbele: *arhitectură, arhitectonic, ton, timbru, linie, culoare, valori, sonorități, muzicalitate, acord* (ca adevărată metaforă, nu ca aplicație directă la „muzica" versului). Vorbele traduse din terminologia retoricii și poeticii antice sunt, astăzi, ca și pe vremea lui Boileau, evitate pe cât posibil în critica franceză. Miroase prea rău a pedantism. Pentru a vorbi de versificație, termenii tehnici sunt inevitabili; dar criticii francezi se feresc să trateze în fața publicului probleme de metrică, și când n-au chip să evite acest domeniu, cum s-a întâmplat în cazul reformelor simboliste, criticii nu mai știu cum să ceară iertare cetitorului – „d'entrer ainsi dans la technique de l'art" (A. France). Aceeași rezervă, în privința tehnicii versului, se află și în *Arta poetică* a lui Boileau. Și el scria doar un tratat pentru artiști și nici nu era cel mai *mondain* dintre autorii vremii sale.

*

Impresionismul literar a adus în modă critica în ton poetic. Poemul poetului devenea pretext al unui alt poem – al criticului. Aceste poeme ale criticilor erau când imnuri către persoana poetului – lui Mallarmé cu deosebire i s-au cântat asemenea liturghii în proză – când istorioare alegorice, aproape fără nici o legătură cu opera sau cu poetul studiat. Această modă a dispărut în scurtă vreme. Din ea au trecut câteva resturi în foiletoanele de artă zilnice sau săptămânale. Flori și tot felul de plante, de minerale, de animale pitorești sau poetice, mirosuri, tonuri muzicale, în doze uneori masive, se toarnă în capul cetitorului de cronici artistice, sub pretext de a-l lumina, prin poetică sugestie, asupra frumuseților unei opere.

Cetitorul brutalizat de aceste proze poetice se clatină între admirație și revoltă. Simte el, în definitiv, că educația lui literară este cu desăvârșire compromisă prin aceste siluiri retorice și, în ascuns cel puțin, se zbate apărându-se contra voluptăților pe care vrea să i le impună lirismul foiletoniștilor.

Mai vătămătoare, poate, decât metaforele violente ale criticilor debitanți de stil poetic, este introducerea termenilor științifici și filozofici în limbajul studiilor de artă. Resturile de stil poetic din foiletoanele de artă și literatură se volatilizează repede în mintea distrată și puțin riguroasă a cetitorilor obișnuiți. Cel mult rămâne, ca o drojdie a acelor resturi, în capul câtorva diletanți cu ambiții literare ceva mai eroice, o vagă apucătură de a vorbi poetic despre artă și artiști. Dar manifestările acestei apucături sunt rare și timide: bunul-gust actual este cu totul nefavorabil expectorațiilor poetice în societate.

Cuvântul științific sau filozofic este mult mai puțin inocent și introducerea lui în proza literară implică neapărat o responsabilitate intelectuală constrângătoare. Există o întrebuințare serioasă și există o întrebuințare caraghioasă a termenilor științifici în studii sau discuții literare.

Am cunoscut o foarte capabilă doctoră în științele naturale, care exclusese din vocabularul ei verbul *a arunca*; zicea numai: *a proiecta un obiect la o distanță de...* Se știe că acesta nu-i decât un caz dintre multe altele. Am dat un exemplu feminin, fiindcă, la femei, astfel de păcate literare par mult mai dizgrațioase, sunt, prin urmare, mai izbitoare decât la bărbați. Dar, în afară de orice considerație de sex, în ochii românului serios cultivat (ar trebui să zic poate: în ochii societății noastre bune mai vechi), a întrebuința termeni și expresii din manualul de matematică sau de fizică, în afară de uzul școlar, este semnul unui gust plebeu: e pecetea clară pe care o poartă acel speriat de cartea câtă a învățat-o.

Semidocții strică în masă valoarea termenilor tehnici. Această stricare pornește însă de la pedanții umflați de vanitate, de la plebeii cu diplome de doctorat. Și apoi oameni, mai ales oameni tineri, fără să fie pedanți sau plebei deformați, se lasă, prin simplă lene mintală, duși de curentul gustului prost și al spiritului grosolan cărturăresc. Puțină lume ia seama că vorbele pot ajunge, prin abuz, stupide și ridicule; iar încă mai puțină își închipuie că sub acel abuz se ascunde sau incapacitate de a gândi riguros, sau poftă josnică de a trage pe sfoară pe naivi și, ceea ce-i mai grav, pe copiii cu deosebită dragoste de carte.

De o sumă de ani cuvântul *sinteză*, cu toată familia lui, devine din ce în ce mai caraghios. *Sinteză* este un cuvânt grecesc, care se traduce exact, în limbile romanice, prin cuvântul *compunere*. Dacă urmărim întrebuințarea cuvântului acestuia în convorbirile curente și în presă, vom auzi și vom ceti lucruri ca aceste: „sintetic“ este jocul actrițelor, sintetici pașii savanți ai balerinelor favorite, sinteze sunt balivernele parlamentare și conferințele populare ale vorbitorilor cu atâta pe ceas. Un capelmaistru ilustru sau pe cale de a se ilustra mișcă bagheta sintetic. În sfârșit, poeții, regizorii, avocații, hirurgii, campionii de tenis, violoniștii, maeștrii de bridge, abecedarele, dramele, figurile de patinaj, loviturile de box: dacă vrei să caracterizezi elegant și modern vreunul dintre aceste fenomene special prețioase pentru conversația fină, îl proclami sintetic, și ajunge.

Acest procedeu, de o simplicitate condamnabilă, se ridică până la treptele de sus ale vieții intelectuale. De exemplu, tânărul istoric literar de care am vorbit întrebuințează – cu naivitate sau cu perversitate, nu pot hotărî, dar ambele ar fi deopotrivă condamnabile – cuvântul *sinteză* astfel, încât aproape toți poeții germani studiați de dânsul (vreo șaizeci și mai bine) sunt *sintetici* și *sintetizează*, de dimineață până-n seară. Imposibil să-i mai deosebești unul de altul. „Sinteza“ ajunge astfel miș-maș.

Boirac, vechi și onest autor de manuale de filozofie, spune că întrebuințarea termenilor sinteză și analiză, în filozofia veche și în cea modernă, a fost de așa natură, încât e foarte greu astăzi să se dea acestor concepte o definiție care să cuprindă înțelesurile foarte variate ale cuvintelor corespunzătoare în diferitele științe.

Această situație ar trebui să ne facă cu deosebire prudenți în ce privește întrebuințarea literară a acelor cuvinte. Înțeles mai precis au ele astăzi în chimie, în logică, și poate în deosebirea pe care o face Kant între judecăți analitice și judecăți sintetice; dar această din urmă deosebire este prea puțin populară, și nu poate fi luată aici în considerație. Încolo, cuvântul *sinteză*, mai ales, a rămas prada tuturor abuzurilor absurde și comice ale vanității literare curente. În marele dicționar al lui Larousse, se găsește următoarea informație foarte instructivă: „dans le langage VULGAIRE, *synthèse* signifie généralisation, groupement de faits particuliers... objet qui est comme le *résumé*, le résultat typique de toute une série d'objets“ – ceea ce înseamnă că abuzul e vechi și, probabil, general european. Această împrejurare nu-l scuză.

Când întrebuințează, din simplă și puerilă vanitate culturală, cuvintele *sinteză*, *sintetic*, *a sintetiza*, prinse la întâmplare din zvon vulgar, vorbitorul prezintă neapărat simptome care arată că el dă o valoare eminent decorativă acelor termeni. Este o netăgăduită nuanță de emfază în pronunțarea vulgară a cuvintelor pomenite. Idee riguroasă despre înțelesul lor nu mai există în aceste cazuri de patos cultural. Simțim numai că *sinteză* înseamnă ceva bun, superior, important, și că șade bine să cunoști cuvântul și să-l pronunți. Mai trece poate prin mintea omului, dar nu prea des, cred, ideea de rezumat, de lucru spus pe scurt, cum se zice în școala primară.

Criticii literare, ca și oricărei discipline teoretice, îi șade rău să adopte cuvinte de care n-are nevoie, cărora ea, adică, nu poate să le îmbogățească înțelesul cu elemente precise din domeniul său propriu.

Sinteză și *analiză* sunt concepte care s-au format în metodele științifice. Ele au sens clar și rost în domeniul unor principii relativ elementare și relativ simple ale gândirii în general. Ar trebui să înțelegem că strămutarea acestor concepte asupra unor obiecte atât de complexe și greu precizabile ca arta și teoria ei nu poate fi încercată serios fără o extremă chibzuință. Orice obiect de artă, ca și orice alt obiect al experienței sensibile, este o combinare de elemente infinit variate, legate prin infinite raporturi. Din punctul de vedere cel mai general considerate, adică din acel al sistemului de expresie, operele de artă sunt – cum ar zice domnul Cutare – laolaltă *sinteze* și analize. În arta literară, elementele expresiei, cuvintele, sunt simboale, și ca atare sinteze; iar înlănțuirea lor succesivă este neapărat o *analiză*. Așadar, ce sens are să spui de un anume stil, de o anume operă, de procedarea unui artist al vorbei, că sunt SINTETICE? Este negreșit semn de mărginire pedantă sau de nesocotință, să arunci astfel cuvintele, pentru că te farmecă un prestigiu pe care li-l atribui la întâmplare – o întâmplare făcută, în anume cazuri, din neștiință, din nepricepere – sau, mai drept, din amândouă SINTETIZATE. Și este cel puțin frivol să nu iai măcar seama că asemenea noutăți terminologice au nevoie de specială și cât mai îngrijită explicație, spre justificarea lor.

Domnul Cutare zice astăzi mândru și fără grijă: *integral* în loc de complect; iar în loc de rezumat, *sinteză* – și spiritul lui adoarme îndată cu neturburabilă mulțumire. Fără să-l supărăm, ne vom servi de somnul său, pentru a observa că vorbă nouă trebuie numai atunci, când spiritul a ajuns să deosebească lămurit un nou element de cunoștință, sensibilă ori abstractă. Când în loc de *total, grupare, compunere, rezumat,* cuvinte deprinse de demult, modeste și clare, omul zice SINTEZĂ, se simte că mintea vorbitorului nu gândește nimic specific. Și nu-i frumos, când se simte asemenea stare de lucruri. Fiindcă nu-i frumos să se arate mintea ca o piftie, oricât ar luci ea de unsuros. Mintea e făcută să fie un aparat sclipitor, deopotrivă foarte precis și foarte complex, care să funcționeze cu necruțătoare și neobosită scrupulozitate.

Adevărul literar și artistic, nr. 358, 16 octombrie 1927, p. 3.

GUSTAV MEYRINK

Gustav Meyrink a împlinit în ianuarie 1928 șaizeci de ani. Cu această ocazie, primăria orașului München i-a trimis o scrisoare de felicitare și mai multe sticle cu vin. Procedeul pare de o familiaritate glumeață, sau prea populară; în sfârșit – cine știe? – poate a fost ironică această salutare patriarhal burgheză din partea unui consiliu comunal către un scriitor specific certat cu autoritățile tradiționale din stat și societate, ironie care de multă vreme dospește în sufletul burghezilor luați în râs pe toate tonurile de către neînduratul satiric, ajuns cu timpul un pur și grav apostol literar al doctrinelor oculte.

Meyrink a debutat în *Simplicissmus*. Acolo se concentra și se rafina, în forme veninos impertinente, revolta intelectualilor și artiștilor germani contra spiritului burghez înțepenit în lenea obtuză și comodă, fatal legată de orice supremație socială îndelung consfințită. Într-o vreme, foaia umoristică din München avea comunitate de redacție cu *L'Assiette au beurre* din Paris. Se formase adică un germen de Internațională a intelectualilor europeni, și această semnificativă colaborare germano-franceză a făcut să se vadă curioase deosebiri între spiritul de dincolo și cel de dincoace de Vosgi. Satira franceză rămânea, în total, veselă și ușoară; cea germană, necăjită și totdeauna înclinată spre enorm. Francezii aveau în față o autoritate burgheză slăbită; acolo orice critică se exercita, de multă vreme, în libertate aproape nemăsurată. În Germania, însă, puterile trecutului s-au exercitat până la război cu o îndărătnică vigoare și satira germană avea încă în parte caracterul furios al broșurilor franceze libertare care, înainte de Revoluție, se publicau în Olanda sau la Londra și pătrundeau în Paris prin contrabandă. Acest spirit de satiră enormă l-a transpus Meyrink în fantastic. Capacitatea lui rabiată de a inventa răutăți pentru a lovi în ofițerimea germană, în pastori, în Oberlehreri, în tot felul de patriotarzi politici sau literari, în meschinele fariseisme ale vieții private burgheze, creează o poezie de un grotesc straniu, care amintește plastica satirică agățată pe catedralele gotice sau grafica maeștrilor ilustratori ai demonologiei moralizante din veacul al XV-lea și al XVI-lea.

E o năpustire exasperată asupra obiectului care e sfâșiat artistic, pe încetul, cu o turbare rece, pentru a i se descoperi uriciuni fără nume și fără număr. Meyrink știe să dea impresia unei infinități de perspective hidoase sau ridicule – o măiestrie care își are izvorul oarecum în desperarea de a putea isprăvi vreodată să arate odiosul și ridiculul care irita pe artist până la tortură. Lupta între această desperare și setea neînfrânată de a arăta totuși până la istovire uriciunea obiectului se rezolvă într-o stare de admirație feroce față de acesta, și astfel ura se face contemplație și devine artă.

...În observatorul maestrului astrolog e întuneric. Pe alama lucioasă a telescoapelor se strecoară în raze reci lumina stelelor. – Astăzi, maestrul fotografiază pe Saturn! șoptesc cu înfiorată nerăbdare discipolii adunați în turn. Unul dintre ei se apropie de telescop, și deodată țipă: Un inel, un inel nou în jurul lui Saturn, un inel dințat!...Dar se aud pe scară pașii bătrânului. Adepții amuțesc. Cufundat în gânduri adânci, maestrul intră și începe să invoace spirite. Un duh nimicitor, Tiphon, pătrunde în turn. Arătări informe plutesc în aer, mâini violete pipăie podelele. Groaza distrugerii absolute stăpânește; pare că și zidurile se prefac în cenușă. Din tavan se lasă tăcuți păianjeni albi, coborâți din sfera sinucigașilor, și țes mreaja trecutului care crește, crește neîncetat din ceas în ceas... Un adept scoate pumnalul și se spintecă. Altul cade mort și capul i se răsucește cu fața la ceafă. O sticlă mare se sparge în mii de bucăți. Pereții se luminează fosforic. La pământ zace maestrul; din trup i se scurge sânge. Trăgând de moarte, astrologul explică școlarilor înmărmuriți:

Însetat de a înțelege taina cea mai înaltă, am căutat să omor un om, ca să-i cercetez sufletul. Voiam ca cel jertfit să fie o făptură cu desăvârșire netrebnică, și m-am coborât în sânul norodului. Am căutat printre avocați, medici – odată crezusem chiar că am găsit omul care-mi trebuia într-un profesor de gimnaziu... Căutare zadarnică; în fiecare descopeream un semn, uneori abia vizibil, care mă silea să-l las în pace. Dar în sfârșit am găsit – nu un singur om, ci o clasă întreagă, așa cum în pivnițe, când răstorni o oală veche, dai peste o grămadă de melci fără casă: nevestele de pastori! Multe din ele le-am cercetat pânditor, cum caută neastâmpărat „să fie folositoare", cum țin întruniri „pentru luminarea servitoarelor", cum împletesc ciorapi calzi pentru copiii negrilor, cum distribuie morală și mănuși de bumbac protestante, cum chinuiesc nenorocita omenire îndemnând-o să adune staniol, dopuri de plută vechi, bucățele de hârtie, cuie strâmbe și orice gunoaie, ca – „să nu se piardă nimic!" Când le-am văzut pregătindu-se să organizeze misiuni ca să verse peste tainele cărților sfinte zoaia lor moralistică, paharul amărăciunilor mele se umplu pân' la gură. Pusesem cuțitul pe una din ele (*ein pinselblondes* DEUTSCHES BIEST)[1], dar prinsei de veste că – „pântecele ei era binecuvântat"... Am pus mâna pe a doua, pe a zecea, pe a suta; toate aveau – „pântecele binecuvântat"! Dar nu m-am lăsat, zi și noapte am pândit ca un câne, și în sfârșit am prins una, tocmai când se sculase din lehuzie, o saxonă pieptănată cu cărare la mijloc, cu ochii albaștri de gâscă. Ca să-mi fie cugetul împăcat, am ținut-o închisă nouă luni, pentru ca nu cumva să fie și asta binecuvântată, sau să aibă cine știe ce fel de înmulțire virginală, ca la moluștele din adâncurile oceanului. Cât am ținut-o închisă, în clipele când nu o observam, a scris un volum gros: *Cuvinte din inimă ca dar pentru fiicele germane la primirea lor în rândul oamenilor maturi.* Am luat cartea repede și am ars-o într-un amestec de gaze explozibile. I-am despărțit sufletul de trup și l-am izolat în sticla care s-a sfărâmat adineaori. Într-o zi a început să-mi miroasă suspect a lapte de capră... Sufletul scăpase din sticlă. Am căutat să-l prind cu cele mai irezistibile momeli: am pus pe fereastră o pereche de pantaloni femeiești de flanelă roză, un album de poezii legat în catifea verde cu flori de aur – totul a fost în zadar. Acum sufletul plutește în spațiile interplanetare, și *astăzi a isprăvit de împletit în jurul lui Saturn un inel de horboțică!...* După cum fiecare categorie de nervi, oricare ar fi iritația răspunde cu energie specifică, tot așa sufletul unei Frau Pastor, dacă-l iriți – împletește horbotă, dacă nu-l iriți – se înmulțește excluziv... Zicând aceste, maestrul și-a dat sufletul.

Uriciuni caracteristic meschine sunt încarnate de poetul Meyrink în imagini cosmice. El înalță astfel până la colosal și la infinit prostia zeloasă și mincinos modestă, o arată ridicându-se și răspândindu-se, sublim și inatacabil, în toată puterea ei masivă și strivitoare.

...Învățatul Hiram Witt izbutise să prepare, din celulele animale, creiere vii capabile să gândească liber și din proprie putere. Un pungaș deghizat în ofițer de grenadiri intră cu zgomot mare în laborator și, înjurând strașnic, cere bani în numele puterii militare și pe cuvânt de onoare ofițeresc. Hiram Witt îi dă speriat tot ce avea în portofel. Grenadirul înhață banii grăbit, zbiară: „Drepți! porc de câine", și pleacă trântind ușa. Dezmeticit, învățătorul bagă de seamă că unul din creiere, cel mai viu și mai interesant, dispăruse de pe placa lui de sticlă. Iar în locul creierului: o gură căscată, strâmbă de zbierăt, cu o pereche de mustăți tip Wilhelm al II-lea... Hiram Witt își aduce aminte că ofițerul își pusese coiful tocmai pe placa unde se afla creierul dispărut, și-l acoperise. Creierul se volatilizase complect în câteva minute.

...Dacă se inoculează orangutanii cu un serum preparat pe vite cornute, trecut prin oaie și printr-un animal leneș, orangutanii își aleg numaidecât un comandant, îi lipesc hârtie poleită pe posterior, se aliniază ireproșabil, și zbiară, zbiară, și pornesc izbind piciorul de pământ.

...Fakiri din adâncurile Himalaiei au găsit secretul de a face vizibile idei și imagini mintale. Un mijloc formidabil de a controla capacitățile intelectuale. Experiențele făcute în orașe europene arată figuri clare numai în capetele matematicienilor; de la învățați de alte specialități se proiectează forme divers confuze, până la piftia informă; însă din capul unui ofițer, recomandat de camarazi ca gânditor foarte ager: Nimicul absolut, care, pe loc, începe să soarbă în el, cu vuiet înfiorător, universul întreg.

În asemenea compoziții satirice, fantasticul este un procedeu pentru a caracteriza enorm și violent. Prin abilă acumulare Meyrink obține structuri de colosală persiflare, monumente pasionate de invectivă fanatic arzătoare. Dar în mai mare proporție s-a dezvoltat, în opera lui, fantasticul liber de lirismul acesta al negării, care apare, sporadic, încă de la Edgar Poe și, anemic, la Villiers de l'Isle-Adam.

În *Golem* culminează arta pur fantastică a lui Meyrink. Povestirile care au precedat acest roman sunt pregătiri; cele care l-au urmat sunt derivate ale acestei opere de maestru.

Cred că dispoziția pentru arta fantastică pentru zilele noastre s-a pregătit prin Victor Hugo și prin simbolism. Vorbim neapărat, numai de genealogia pur literară a fenomenului, și nicidecum nu avem în vedere explicarea lui sociologică. Atât de îndrăzneț a legat și a transpus impresii premergătorul atletic al poeziei moderne, și cu atât mai mult au lucrat astfel realizatorii înșiși ai acestei poezii, încât universul întreg al artistului modern este, în esență, dispus fantastic.

Din metaforele splendide și noi, născute în revolta anticlasică a lui Hugo, din imaginile genial neprevăzute ale lui Rimbaud, din antilogica fermecătoare a lui Mallarmé, s-a format în conștiința noastră estetică un țesut fantastic; și orice impresie cu sorți de elaborare artistică este mai tare sau mai slab atrasă și implicată în acest țesut. Și, fără voia lor, realismul și naturalismul, înverșunându-se asupra detaliului concret, au contribuit să întărească trebuința de imagine halucinatorie, chiar acolo unde artistul nu tindea spre fantasticul propriu-zis. Astfel, în total, literatura europeanului modern s-a orientat spre vis și visare.

Ceea ce în poezia propriu-zisă este imagine adeseori fugară și singuratică devine motiv durabil și cadru în roman. Visul, în înțelesul propriu al cuvântului, inspiră arta lui Meyrink și o dictează.

În *Golem*, de la primul până la cel din urmă rând, cu o grijă de o stranie subtilitate, starea de vis e strecurată și susținută cu toate nuanțele sentimentului de misterioasă nedumerire, de irezistibilă divagație, de ademenitoare nebunie, care ne cuprinde în ultimele clipe ale vegherii, ne tiranizează în somn și ne tachinează în secundele dintâi ale trezirii. Aici a realizat artistul, mai desăvârșit decât oriunde aiurea, operația delicată a împletirii visului cu tablouri din realitatea normală. În celelalte romane, și în cele mai multe nuvele, sentimentul propriu al misterului rămâne, relativ, fără putere: intenția scriitorului de a prezenta fapte extraordinare ca posibile îi slăbește efectele.

Cu cât ocultismul îl captiva mai tare, cu atât artistul fantastic slăbea în Meyrink. Mistica doctrinară poartă cu ea, ca orice ideologie, trebuința irezistibilă de a demonstra. Raționalismul inevitabil al oricărei propagande apasă știința ocultă ca un blestem, constituind aici o contrazicere fără remediu. Nu de incapacitatea de a crede adevărate învățăturile oculte care-l farmecă, nu de raționalismul prealabil pe care nu-l poate armoniza cu ideologia mistică, suferă opera lui Meyrink; ci tocmai fiindcă a devenit om al școlii și al propagandei, poezia lui fantastică și-a pierdut tot mai mult vigoarea. În literatura ocultistă sentimentul misterului e, mai totdeauna, slab până la nulitate; și e caracteristic cât de servil mimează spiritiștii atitudini și metode ale științelor exacte.

Fiorul misterului este o achiziție modernă. Primitivul nu cunoaște decât o frică simplă, puerilă și prozaică. Anticitatea orientală și cea clasică nu au depășit decât prea puțin și rar această fază a fantasticului naiv realistic. Dante ardea de patima politică; imaginile lui aduc prea adesea aminte izvorul nemilos de clar al vieții practice. Shakespeare singur, între primii europeni moderni, simte misterul, independent de orice practică, religioasă ori morală, ca valoare contemplativă curată. Aptitudinea de a simți misterul ca atare, prin urmare de a-i da viață poetică sau religioasă specifică, fără ingredient teologic sau moralistic, s-a determinat în măsura în care spiritul european a lămurit pe de o parte sensul și domeniul cunoașterii exacte, empirică sau rațională; pe de alta: relativitatea și deci mobilitatea acestei cunoașteri științifice. Imaginea lumii consacrată în experiența obișnuită este o funcțiune a structurii întâmplătoare a aparatelor noastre de percepție. Fizica teoretică ne-o poate dovedi; cea experimentală ne poate arăta chiar relativitatea acelei imagini. Astfel, cum s-ar putea ca europeanul actual să nu fie eminent iritabil pentru mister și fantastic?...

Câtă vreme ocultismul doctrinar nu l-a robit (și – poate – câtă vreme ispitele editorilor nu l-au adus să fabrice cărți cu totul de prisos ca *Der Weisse Dominikaner* sau *Der Engel vom westlichen Fenster*)[2], Meyrink a rămas un maestru al acelei poezii de înfiorare misterioasă și de pură visare, produs original al zilelor noastre, născut prin revolta poeților contra milenarei retorici clasiciste, din empirismul științific al ultimului veac și din metafizica implicată în acest empirism.

Adevărul literar și artistic, nr. 383, 8 aprilie 1928, p. 1.

DESPRE CRITICA RENTABILĂ

Sub titlul *Greutățile criticii estetice*, d. Ibrăileanu spune „câteva cuvinte despre micul diferend dintre d. Zarifopol și d. Ralea“ (*Viața Românească*, ianuar, 1928, pag. 143, și următoarele).

Zice d. Ibrăileanu mai întâi, că am avut dreptate să numesc notița d-lui Ralea „o glumă“; dar mă face atent numaidecât, că această glumă implica „admirație serioasă din partea d-sale pentru d. Zarifopol.“ Față cu această lămurire a d-lui Ibrăileanu eu amintesc următoarele: d. Ralea dezvoltase în gluma d-sale singura idee că d. Zarifopol, prin activitatea d-sale critică, este pe cale să ajungă regele literar al unor specii de oameni pentru care d. Ralea n-are nici o considerațiune. Nu mă îndoiesc că d. Ralea are o foarte bună părere despre mine. Știu asta de altă dată. Constat numai că, în gluma de care vorbim, d-sa n-a spus în privința mea, decât ceea ce am rezumat mai sus. D. Ibrăileanu explică însă că „a considera pe cineva cauza, în cazul acesta auxiliară, a unui fenomen mai general, fie politic, fie social, fie literar, înseamnă să-i recunoști în grad înalt și talent și autoritate“. D-sa crede, prin urmare, de bună seamă, că a declara pe cineva „cauză“ – „auxiliară“ zice d-sa, pe când d. Ralea mă proclama rege – a unor atitudini literare întrupate în niște persoane sau grupe care pentru d. Ralea sunt deplorabil caraghioase, înseamnă a recunoaște acelei „cauze“ talent și autoritate în grad înalt. Nu înțeleg. Tot astfel nu am înțeles de ce d. Ralea a semnalat cu atâta voiciune existența acelor grupe și persoane care, după logica mea, ar trebui, înainte de toate, să-i apară radical neglijabile, în general, ca și în ce privește raporturile speciale pe care d-sa le descoperă între ele și mine.

Dar despre această din urmă obscuritate pare că se întrevăd oarecare lămuriri în notița d-lui Ibrăileanu. Să cercetăm acum subiectul propriu fixat de d-sa.

*

D. Ibrăileanu întreabă despre d. Zarifopol: „Cine vrea d-sa să facă psihologia artistului? Cine să explice cauzal opera?“ și această întrebare o numește d-sa: obiecție de principiu.

Nu cred că am pretins vreodată să decid cu care persoane sau instituții au a face aceste operațiuni. La întrebarea d-lui Ibrăileanu desigur nu pot răspunde decât atât: cine o vrea. Cred însă că am avut ocazie să semnalez ca o greșeală frecventă confuzia între psihologia cetățeanului, considerat ca persoană politică, socială, morală, religioasă, și psihologia producătorului de artă.

Însă d. Ibrăileanu explică: „Cine, dacă nu critica literară?“ Iar eu cred că epitetul *literar*, aplicat astfel, întreține abundent confuzia de care am pomenit. Confuzia e masivă și destul de veche. Deloc nu mă pot gândi să insist a lumina masele în privința ei. E destul că acei care se interesează de viața artistică recunosc această confuzie ca atare; de ceilalți ne putem dezinteresa. Obiecția d-lui Ibrăileanu nu-mi pare a fi „de principiu“: e cel mult terminologică. Și nu-mi dă în gând nicidecum să fac mare ceartă, dacă cineva, analizând *Predoslovia* d-lui Brătescu-Voinești pentru a extrage de acolo sentimentele acestui scriitor către ofițerii de administrație și clasa socială corespunzătoare, va intitula asemenea analiză: critică *literară*.

D. Ibrăileanu cunoaște, cel puțin atât de bine cât mine, mulțimea foiletoanelor de exasperantă banalitate, care se fabrică hebdomadar sau mensual în toată lumea, sub pretext de „psihologie a artistului“, și altele. Desigur mi s-a întâmplat să fac aluzie la această nesfârșită literatură, dar nu cu mai puțin drept, cred, decât d. Ralea, când a vorbit de esteticismul repetenților de la Academiile de dans.

*

Se întreabă pe urmă d. Ibrăileanu, dacă este „inutil“ sau poate chiar „dăunător“, „să releve“ cineva „atitudinea lui Creangă față de ierarhia socială, față de religie, față de femei și față de natură“, sau dacă Chesterton „a făcut o faptă rea“ când a definit ideologia lui Dickens și a explicat-o ca „un reflex al ideologiei Revoluției franceze“, sau când Stephan Zweig, într-un admirabil studiu, a dezvoltat ideea că același romancier „este exponentul sufletului micii-burghezii engleze“. În adevăr: de ce ar fi inutil sau dăunător să se facă asemenea operațiuni, și încă în studii admirabile? Și de ce îmi pune mie d. Ibrăileanu aceste întrebări? Am condamnat eu cândva nobila curiozitate care inspiră astfel de studii?

Mi se întâmplă însă, aproape zilnic, lucruri ca aceste: de exemplu, un om, cărui îi spuneam despre Dickens că, adeseori, acest scriitor zugrăvește cu un simplism supărător îngeri și diavoli – sau, cum zice d. Ibrăileanu: „nu vede realitatea în toată complexitatea ei“ – îmi obiectează scurt și impacient: ce are a face! Dickens e un scriitor mare; romanele lui au făcut să se modifice legislația engleză. Tăgăduiește d. Ibrăileanu că aceasta e logica pe care o întâlnim zilnic în judecățile publicului despre literatură? Și, în mare parte, critica *literară* în presa periodică rareori se liberează suficient de această logică, pentru că această critică se face doar pentru public. Hotărât, nu-i inutil și, încă mai puțin, dăunător, să te întrebi ce sentimente avea Creangă pentru femei, Dickens pentru uzurari. Ca și diverși alți cetățeni, Creangă și Dickens aveau anumite sentimente și convingeri despre anumite lucruri care interesează simțitor viața practică. Arta povestirii lui Creangă și la Dickens interesează pe artiști și pe amatorii de amănunte propriu artistice: sentimentele și convingerile celor doi scriitori în privința femeii, a religiei, a familiei, a naturii interesează pe toți cetățenii. Disproporția este covârșitoare. Și, profund judicios, îmi strigă d. Ibrăileanu: „D-le Zarifopol, critica estetică nu rentează“. Cât privește popularitatea, mai ales, sigur că nu. Dar și în general. Însă nu cred să fi dat vreodată dovadă că mă îndoiesc de aceasta, sau că aștept să se răstoarne proporția... Și de ce insistă oare d. Ibrăileanu asupra „lansărilor“ în literatură? Firește că Gherea a „lansat“ pe Coșbuc pe temă socială, firește că Byron s-a „lansat“ prin byronism, și nu prin talentul său literar. Dar cercetările de artă sunt una, „lansările“ sunt alta. Pe mine mă interesează cu deosebire cele dintâi: prea puțin cele din urmă. Aceasta e, în definitiv, o întâmplare de ordine particulară. Dar pentru că nu cred că sunt singur să mă interesez astfel, scriu călăuzit de acest interes. Câți oameni se interesează de unele, câți de altele, nu este în chestiune – e problemă de popularitate, adică problemă politică. Dar, în afară de chestiune, d. Ibrăileanu are dreptate fără restricție: critica estetică nu rentează. Este impopulară. Mi se pare că de mai multe ori am lăsat să se înțeleagă că sunt, aici, cu totul de părerea domniei-sale.

Pe când d. Ibrăileanu mă prevenea despre nerentabilitatea criticii estetice, o revistă literară din capitală îmi anunță că arta este „inutilă“. Amândouă avertismentele îmi par tot atât de bine intenționate cât de tardive: dacă n-aș fi cunoscut din vreme aceste prețioase amănunte, sigur că astăzi aș fi lovit de o gravă perplexitate și de o incurabilă deprimare.

Mai zice d. Ibrăileanu și așa (cum înțeleg, pentru a întări formula despre nerentabilitatea criticii estetice): reducerea întregii critici literare la singura critică tehnică ar fi sărăcirea criticii, deoarece „critica tehnică e *scurtă*“.

Critica tehnicei e scurtă!

Să înțelegem aceasta absolut și naiv? Adică: această critică dă ocazie de prea puțin text criticului?... Eu cred că „scurtimea“ atârnă de obiectul cercetat. Despre estetica și tehnica lui Flaubert s-a scris o carte de peste trei sute de pagini lexicon-octav. Să mai înșir pentru d. Ibrăileanu alte studii de analiză pur tehnică, nemțești, italiene, engleze și franceze? D. Ibrăileanu știe că această literatură nu-i „scurtă“. Nu-mi pare nici inferioară analizelor psihologice, morale etc., însă e – nerentabilă. Se poate că la Vlahuță, de ex., critica estetică și tehnică să nu dea, procedând strict, decât zece rânduri. Dar ce are a face? În general – și în treacăt observat – îmi pare curioasă obiecțiunea aceasta împotriva unei discipline: că *e scurtă!* – presupunând că întâmpinarea ar fi obiectiv fundată. E drept că prejudițiul volumului este un simptom ciudat al vieții intelectuale moderne.

„Critica *literară*, așa cum s-a constituit de o sută de ani încoace, este un tot“ (*l.c.*, pag. 144).

Totul de care vorbește aici d. Ibrăileanu este, cum înțeleg, determinat de persoana și viața omului care-l studiezi în mod psihologic, sociologic, moralistic, etnografic – și adaogi la urmă o bucată, inevitabil *scurtă*, de critică „tehnică“. Un asemenea *tot* îl numește d. Ibrăileanu: critică *literară* (sublinierea este a d-sale). Formarea unor asemenea *toturi* este o problemă de metodologie. Judecând după intenția, care se întrevede în expunerea d-lui Ibrăileanu, *totul* de care vorbește d-sa s-ar numi mai exact *biografic*. Dar sunt, evident, posibile, diverse toturi: romanul european este un tot, cel francez alt tot; asemenea cel romantic, cel realist, cel impresionist și oricum altfel.

Epoca așa-numitei arte pentru artă formează în istoria literaturii franceze un tot în care se combină pictorii, sculptorii, literații, criticii de artă – și există despre acest tot din urmă o voluminoasă și substanțială teză de doctorat. Despre nici unul din asemenea *toturi* nu se poate zice, cred, că e mai justificat decât altul, sau superior celorlalte. Fiecare din ele e format și funcționează după scopul cercetării. Arta antică forma, împreună cu religia, morala, filozofia, viața publică, privată, economică și tehnică, în așa-numita știință a antichității, un tot. Dar arta antică formează un tot și cu arta orientală veche, și cu cea medievală europeană, cu acea a Renașterii, și așa mai încolo, și un învățat a scris o istorie a impresionismului începând de la antichitatea clasică. Din întâmplare, astăzi pare mai interesant totul format de arta greacă cu alte arte, decât cu religia și cultul, cu economia politică, cu luptele civile din cetățile eline. Sau cel puțin se consideră ca elementară obligație metodologică, să se lămurească prelabil fiecare domeniu de viață în el însuși, și apoi să se facă loc interpretărilor mai îndepărtate în legătură cu alte feluri de activități.

Brunetière a scris odată că, în definitiv, ceea ce-i hotărâtor în istoria literară este influența cărților asupra cărților. Este un fel de a zice empiric, pentru a spune adevărul că fiecare fel de activitate trebuie studiat mai întâi în el însuși. De exemplu, trebuie obținute mai întâi amănuntele vieții artistice propriu-zise, intențiile artistice, gustul publicului și gustul artiștilor, conflictele și compromisele lor în tehnica corespunzătoare – ele formează doar obiectul care logic se impune istoricului și criticului de artă. Amănuntele acestui obiect pot fi foarte secundare pentru istoricul politic, și încă mai secundare pentru criticul care face foileton de artă cu tendință politică, și ele sunt perfect neglijabile pentru mulțimea profanilor: aceasta nu este în chestiune. Studiarea acestor amănunte este sarcina proprie a istoricului și a criticului de artă. Rezultatele acestui studiu pot fi uneori *lungi*, alte dăți *scurte*. Nu importă. D. Ibrăileanu va fi de acord cu mine că studiul acesta merită să fie făcut fără nici o considerație de rentabilitate, vreau să zic: de șansele de popularitate.

Asemenea studii nu se fac de prea multă vreme, și fiecare generație le face cu material nou și cu probleme noi. Cât privește critica din presa periodică, singura pe care o știe publicul și care mai ales pentru el se face, ea este de la Sainte-Beuve până la Thibaudet aproape exclusiv psihologică, sociologică și moralistică, după cum amintește și d. Ibrăileanu. Nu crede însă d-sa că, tocmai la francezi, preocupările de artă și tehnică literară au pătruns în conștiința artiștilor și a cunoscătorilor, de lungă vreme, până într-atât, încât sunt acolo, cum se zice, de la sine înțelese, pe când la noi acele preocupări trebuie semnalate, explicate și învățate încă oarecare vreme de acum încolo?

În adevăr, d. Ibrăileanu mă trimite să mă lupt cu francezii. Mă revolt împotriva acestei exilări. Trebuie să lucrăm toți aici, pentru națiune.

D. Ibrăileanu, după d. Ralea, vrea să mă sperie că la noi lumea se îneacă în estetică, și pentru a mă teroriza se ocupă, din nou și stăruitor, de doi vechi cunoscuți ai d-sale, d. profesor Dragomirescu și d. E. Lovinescu. Numai doi – la care d. Ralea adaogă o foarte imprecisă armată de anonimi, special iritanți pentru d-sa. E frumos, dar mie nu-mi ajunge. D-lor Ibrăileanu și Ralea li se pare și aceasta prea mult.

Aici neînțelegerea dintre noi rămâne ireductibilă.

*

N-am pomenit până acum nimic de acuzarea cea mai grea adusă de d. Ibrăileanu criticii estetice: o numește „act de obscurantism, act împotriva culturii unui popor“.

Deloc. Nu poate fi act de obscurantism nici primejdios culturii, când încerci să deprinzi oamenii a deosebi scrupulos lucrurile, a înțelege diversitatea valorilor și relativa lor independență. Dar acuz critica noastră psihologică-sociologică de a fi ajutat în chip pernicios monomania politică, una din mizeriile istorice care alterează cu deosebire urât cultura românească. Nu fără mare părere de rău am văzut pe un om, și fin și înțelept ca d. Ibrăileanu, afirmând serios că, la Caragiale, și copiii și câinii antipatici sunt antipatici pentru că autorul i-a imaginat ca „liberali“, și fiindcă se înverșunează asupra acestora ca asupra tuturor liberalilor.

Ar fi salutar pentru cultura noastră ca, cel puțin în materie de artă, să ne certăm o bucată de vreme măcar, pe teme nerentabile: clasic – romantic, impresionist – expresionist, și altele pe care le va mai aduce viitorul, elemente care, chiar în ceartă, rămân odihnitoare și limpezitoare pentru niște spirite constant amenințate de confuziile pătimașe ale exceselor de practică politică.

D. Ibrăileanu pomenește de câteva ori acoperit despre o revistă umilă și modestă de provincie. Acest fel de a vorbi mă întărește în credința mea veche că modestia este o monedă totdeauna falșă. Vrea d. Ibrăileanu să cred că modesta revistă de provincie este mai puțin reprezentativă pentru cultura literară română decât *Contemporanul* sau revista expresionistă născută și dispărută acum câțiva ani și al cărei nume l-au uitat poate și redactorii ei? Sau reprezintă poeziile domnului Vinea, poeziile și povestirile domnului Aderca, o concurență simțitoare – vorbesc, se înțelege, de piața culturală – pentru d. Sadoveanu sau pentru *La Medeleni*?

De alfel, acum în urmă, o revistă literară din capitală îmi face exact aceleași întâmpinări ca și d-nii Ralea și Ibrăileanu. Este clar, prin urmare, că România a scăpat de tirania furioasă a esteticii. Situația prezentată de domniile-lor nu mai corespunde realității, dacă cumva a corespuns vreodată. În esență, cele „câteva cuvinte liniștite“ ale domnului Ibrăileanu sunt, și ele, o glumă. Redacția va râde, văzând și acum, cât îmi este de inevitabil să ajung la constatări de stil.

Adevărul literar și artistic, nr. 384, 15 aprilie 1928, p. 9.

DESPRE STIL, ȘI NU DESPRE ALTELE

Despre niște note ale mele asupra problemei stilului scrie o revistă literară din București câteva scurte observații care, după judecata mea, sunt deosebit de interesante pentru toți cei de meseria noastră. Recenzentul are credințe literare altele decât ale mele, și totuși se ocupă de mine cu atât de îngăduitoare inteligență, încât ajunge până la elogiu. Nu pentru mulțumirea mea, care numai pe mine mă privește, pomenesc aici această particularitate, ci fiindcă este, în general, un simptom de prețioasă sănătate a spiritului, când oamenii tineri dovedesc puterea de a distinge până la nuanțe părerile și persoanele, apărându-și cu strictețe claritatea gândirii de confuziile perfide sau grosolane ale sentimentului.

*

Din această recenzie aflu că „cea mai tânără emisiune de scriitori români renunță la inutila îndeletnicire de a aranja cuvinte simetric și muzical".

Condamnarea rostită aici păcătuiește, mi se pare, prin generalizare exagerată. De ce și din care punct de vedere putem numi *inutilă* aranjarea simetrică și muzicală a cuvintelor? Aranjarea simetrică și muzicală a cuvintelor se numește obișnuit vers, câteodată și proză ritmică. E drept că, în afară de funcțiunea lui mnemotehnică (din ce în ce mai părăsită, de altfel) versul poate să fie declarat *inutil.* Ar fi însă temerar să facem aici profeții, să afirmăm, de exemplu, că versul va trăi veșnic printre acele inutilități în care inevitabil se risipește o anumită parte din activitatea noastră mintală. În secolul trecut, pozitiviști fanatici au profetizat, mi se pare, moartea apropiată a versului; astăzi versul e tânăr și verde ca și cum s-ar fi născut în zilele noastre... Însă nu cred că recenzentul s-a gândit chiar să condamne în total poezia în versuri. Mai probabil este că va fi vrut să declare inutilă, între altele sau poate chiar în primul rând, proza lui Flaubert. Dar și aici nu pot să nu repet întrebarea: de ce și din care punct de vedere o astfel de proză poate fi declarată *inutilă*? Și acum putem complecta întâmpinarea: cum se justifică, considerată ca obiecție, ideea de *inutilitate* în domeniul în care ne găsim?

Și deloc nu e o ceartă pe cuvinte.

Recenzentul meu vorbește despre o „literatură de explorare în viață și în mișcare". Prea abstract pentru mine. Anchetă psihologică sau socială, cu scop doctrinar, costumată într-o fabulă cu nume proprii închipuite și dialog stilizat caracteristic? Care-i scopul și *utilitatea* unui asemenea carnaval? Nu-i o asemenea suplimentară „aranjare" a „explorărilor în viață" o *inutilitate* patentă? Și nu face o absolută greșeală de formă – și prin urmare de sinceritate – Monsieur Beyle, când recurge la roman și nuvelă numai pentru a face oarecum cu ochiul unor persoane cunoscute, sau, mai special uneori, pentru a trezi remușcări în sânul unor grațioase doamne care au avut frivolitatea de a fi crude sau ingrate cu Monsieur Beyle? Nu era indicat și de estetică și de eleganța vieții, într-un caz ca acesta de pur „egoism", să scrie Monsieur Beyle direct memorii în numele său propriu, sau, dacă și aceasta i s-ar fi părut artificial, să scrie scrisori persoanelor care-l interesează și pe care vrea să le intereseze?

În prefața lui *Chérie*, Edmond de Goncourt a dezvoltat programul unei literaturi care, dacă am înțeles bine textul recenzentului meu, s-ar putea exact numi „literatură de explorare în viață și mișcare". Această prefață arată, fără să vrea, contrazicerea ireductibilă în care se prind artiștii cu intenții științifice. Este o poziție radical falsă, în care cade oricine aranjează fabule, iar în fond face pe informatorul social ori psihologic, sau pe memorialistul la persoana întâi; omul își deformează vederea prin asemenea optică șașie, iar efectul expresiv nu poate fi decât esențial hibrid.

Flaubert afirma că o frază fonetic urâtă e și lăuntric falsă. Acest om avea adesea vorba exagerată; și se va zice că între sonorități și înțelesuri o asemenea legătură aproape misterios fatală nu se poate constata. Dar aici este vorba de falsitate *artistică*. Frază *urâtă*, muzical *falsă* este aceea care face să se poticnească atenția cetitorului, și impresia de artă este o stare de atenție eminent armonică în toată complexitatea amănuntelor psihice și fizice cu care suntem solicitați.

Cu totul alt lucru este că Flaubert a practicat câteodată „caligrafia", cum se exprimă recenzentul. Din nota mea, de care se ocupă, a văzut, îmi închipui, că sunt de acord cu d-sa asupra „caligrafiei"; și, dacă nu greșesc, am dat acolo, din Stendhal, exemple de „scris frumos" de o calitate la care nu cred să fi căzut Flaubert vreodată. Poate felul cum am întrebuințat eu cuvântul „stil frumos" a fost pe alocuri defectuos și pricinuitor de confuzie. Însă ceea ce am scris mai demult despre „caligrafiile" lui Renan poate face, cred, deplină claritate între noi.

Tinerii artiști francezi condamnă pe Flaubert pentru câteva linii de „caligrafie", și închid cu energie curioasă ochii la mormanele de melodramă „caligrafiată" din Balzac, care fac desperarea oricui știe să admire capacitățile geniale ale artistului acestuia fără noroc. Acești artiști spun ce vor, și lucrează așa cum îi duce natura proprie și tradiția artistică franceză. Dacă Valéry ar vrea să proclame că socotește arta lui identică acelei a lui Boileau, dacă Gide vrea să creadă că *Prométhée mal enchaîné, Paludes, Les Faux Monnayeurs* sunt balzaciene, sau stendhaliene, iar

Cocteau, făcând pe profetul lui Balzac și al lui Beyle, scrie totuși: *Thomas l'Imposteur*, o compoziție care strălucește de îngrijire clasică – accesele lor teoretice ne amuză, iar practica lor, eminent artistică, ne încântă. Mie cel puțin îmi pare o simplă glumă, când astfel de oameni vorbesc, ca și cum pentru dânșii n-ar fi existat mult batjocorita și adesea atât de prost înțeleasa artă pentru artă, n-ar fi existat simboliștii, sau amănuntul care s-a numit „l'écriture artiste“.

*

„Cea mai tânără emisiune de scriitori români“ vrea oare să adopte, cu doctrinară gravitate și fără rezervă critică, un stendhalism sau un balzacism pe care artiștii francezi actuali de care vorbim îl afișează ocazional în teorie?

Cred că aceasta ar dovedi, înainte de orice, că încă ne ținem cu o frică puțin elegantă de orice ni se pare a fi ultimul *article de Paris.* Aici îmi iau voie să corectez pe recenzent: în vagonul de dormit, în Palace și în cluburile sportive se cetește Paul Morand, Kessel, du Gard, și chiar – mă întreb îngrijorat: de ce? – *Corydon, l'Immoraliste, Si le grain ne meurt*, și, în general, *La Nouvelle Revue française*, dar nicidecum Flaubert sau Chateaubriand. Și, în treacăt: când d. de Chateaubriand face peizaj și lirism în fața naturii sălbatice, cum ar putea să scrie altfel decât colorat și sonor? Urât, adică fals, e stilul acestui domn, atunci când întrebuințează mecanic aceeași vorbire pentru stări sufletești pe care nu le-a încercat vreodată în intimă cunoaștere, ci se trudește numai să și le atribuie prin proză, ca să-și tămâieze în public propria persoană. Nu m-aș fi așteptat ca recenzentul meu să uite această deosebire, și nici să creadă că eu aș recomanda „stilul frumos“ *à la Renan*, în general, și încă mai puțin, în special, stilul frumos al lui Alecsandri și al lui Duiliu Zamfirescu.

Sporadicele preferințe pe care Gide și Cocteau le dedică memoriei literare a lui Balzac și Stendhal sunt un fel deghizat de a condamna acel stil frumos: astfel înțelese, preferințele acestea sunt bune astăzi pentru toată lumea.

Însă, de la Paris, pachetele de cărți aduc la București și admirațiile Stendhal-Clubului sau prelungirile lor actuale... Francezii au pentru un anumit fel de admirație epitetul *niaise.* Probabil că nu știu de ajuns românește, ca să găsesc cuvântul potrivit din limba noastră – *prostănac* are un accent brutal căruia îi lipsește nuanța corespnzătoare în francezul *niais.* Cu Balzac se practică o analoagă tămâiere nedeslușit emoționată; figura artistului dispare într-un foc bengal gras de biografie sentimentală.

E nevoie să reamintesc recenzentului meu că, pentru criticul și istoricul artei literare, nu omul, ci pagina, capitolul, cartea deosebită, nu extaze ridicate din vagi idei despre genialitate și din naivă curiozitate pentru „vieți“ interesante, ci impresia precisă a detaliului de artă constituie obiectul și hotărăște planul intelectual în care acest obiect trebuie să fie considerat?

În adevăr, nu se teme recenzentul că în aceste două modele, problematice prin însăși complexitatea lor, stă un pernicios însemn la diletantism cu pretenție de artă, și nicidecum în Flaubert, pe care d-sa îl numește „factice și ușor“? În adevăr crede d-sa că pentru literatura noastră e bine sau chiar de grabnică nevoie să treacă, peste problemele fundamental artistice, la ceea ce pare a fi ultima ordine de zi a parizienilor secular și extrem disciplinați, și probabil obosiți de atâta disciplină estetică? Și nu bănuiește că asemenea fricoasă ținere de pas cu Parisul ar putea să dea, la noi, sub pretextul unei „literaturi de explorare în viață și mișcare“, niște regretabile mofturi de autobiografie foarte grosolan „caligrafiată“?

*

Întocmai ca tânărul și răutăciosul meu amic Ralea, recenzentul meu din București îmi proorocește că voi sluji de călăuză unor elevi din academiile de dans și alte academii serale.

Se poate. Consecințele faptelor omenești sunt incalculabile.

Lipsca, Martie 1928
Adevărul literar și artistic, nr. 385, 22 aprilie 1928, p. 1.

IBSEN ȘI DIVERSELE CHESTIUNI

„Vă rog să nu uitați că ideile aruncate de mine pe hârtie nu sunt ale mele, nici în privința formei nici în privința conținutului; sunt ideile acelor personaje ale mele care le rostesc“ – scrie Ibsen, în 19 februarie 1899, lui Ossip-Lourié.

Însă Ossip-Lourié era om de idei, și a făcut despre „Filozofia socială în teatrul lui Ibsen“ o cărticică generoasă, plină de calități impecabile. De exemplu: „Ibsen, în teatrul său face procesul societății actuale. Brand este încarnarea puterii și a voinței. Să nu uităm că Nora nu-i decât o idee, un Simbol revoluționar. Ce este societatea, dacă nu colectivitatea indivizilor? Totul este defectuos, fiindcă părțile sale sunt stricate. Societatea e rea, fiindcă individul e viciat. Răul este în societate, pentru că a fost mai întâi în individ. Filozofia nu există și nu se dezvoltă decât în spiritul omului. Oricare ar fi greșelile care se găsesc în opera lui Ibsen, ca și în opera oricărui alt scriitor, impresia generală este mare și adâncă.“ Iar la sfârșit exclamă: „Să lucrăm!“

Un imperativ. Cartea este, cum se vede, o carte bună. Este, pe deasupra, și realizarea deplină a unui model spre care se îndreaptă, pare că, toate încercările de a scoate filozofie, morală sau altfel, din scrisul poeților. Ossip-Lourié merită să devie ilustru; dacă nu a devenit cumva. Ilustru, în legătură cu Ibsen.

Așa era pe atunci, când a ieșit Ibsen, întâi în vileagul cel mare: lumea plină de chestiuni. Chestiunea femeii; chestiunea copilului; chestiunea divorțului; chestiunea dragostei libere; chestiunea statului, a individului, a națiunii, a claselor sociale. Astfel, plină de chestiuni, lumea a luat pe Ibsen drept autor de broșuri feministe, anarhiste, socialiste. O glorioasă sufragetă, încarnată într-un individ de sex odios.

Cum era de așteptat, regizorii și actorii împreună cu publicul, cum l-au văzut, l-au însemnat la rubrica lui Alexandre Dumas-fiul. Până astăzi, în țările latine, oamenii scenei obișnuiți țipă, tremură, umflă, miorlăie textul lui Ibsen așa cum au apucat de la acel prestigios procuror de teatru și de la concurenții săi, francezi sau de alt neam.

Alexandre Dumas-fiul era mare iubitor de claritate și a scris o sumă de lungi introduceri pentru a explica tendințele morale îmbrăcate în dramele sale; ceea ce-i o mare binefacere pentru public, pentru critici și pentru actori. Sau chiar mai mult decât o binefacere: un adevărat răsfăț. Publicul, criticii și actorii au rămas niște copii stricați ai lui Dumas-fiul, nărăviți să se joace cu filozofia la teatru. În această privință Ossip-Lourié a fost un copil exemplar. A fost un școlar model; a studiat pe Ibsen metodic, descompunând opera, întâi:

După categorii sociale: 1) cler, 2) politiciani, 3) capitaliști, 4) presă, 5) familie, 6) tânăra generație;

al doilea:

După idei: 1) regenerare individuală și socială, prin 2) Adevăr și Lumină, 3) Voință, Acțiune, Libertate, Dreptate, 4) Principiul că nu individul, ci familia formează unitatea socială, 5) Emanciparea femeii, căsătoria liberă, societatea nouă. – Și Concluziune.

Așa se procedează cu autorii pentru școală, începând cu Homer, zeii lui Homer, familia lui Homer, geografia, armele lui Homer. La autorii antici nu se poate pune atâta inimă ca la acești moderni, de care depinde regenerarea noastră, a copiilor și a nepoților.

Ossip-Lourié are mare dar de a alege citate clare. Pe socialiști îi îmbărbătează cu vorbe puternice din *Brand*: „Cine vrea să învingă, nu trebuie să cedeze.“

Cărțile utile în care se vorbește de zei, de geografia și de armele lui Homer au caracter de curs gimnazial. Aceasta se știe. De ce nu s-a observat că acelea unde se tratează despre ideile din poeții moderni au caracter de curs de seară?

Oricât de sigur și de mulțumit este Ossip-Lourié de simplicitatea luminoasă a ideilor cu care lucra, el simte câteodată vagi nedumeriri.

Începe cu hotărâre: „scrierile lui Ibsen nu sunt atât produceri dramatice, cât încercări filozofice asupra chestiunilor vitale ale omenirii“. Nu mult după aceasta criticul observă: „Ibsen e *înainte de toate* artist, poet.“ La *Concluzie* află, în sfârșit, că „este cu desăvârșire imposibil de a clasifica pe Ibsen din punct de vedere al ideilor“. Și-l numește „om ciudat“. Așa este. Cine știe? poate că orice artist, luat de aproape și dintr-un punct de vedere sistematic pentru ideile sale, se arată a fi „om ciudat“.

Ossip-Lourié lasă numai să se întrevadă nedumeriri și apoi le uită ca un copilaș.

*

Ideile care se pot extrage din ce spun persoanele lui Ibsen sunt ideile cugetării protestante moderne. Cititorul curios de cultură bună le poate situa la Max Stirner, la Kierkegaard, la Emerson, la Nietzsche. Aceștia au fost oameni care produceau idei – idei despre stat, familie, individ, Dumnezeu, și care s-au absorbit fervent în acest gen de producere.

Ibsen n-a avut nici măcar destulă vreme pentru a se măsura cu dânșii. Era un om foarte ocupat cu teatrul.

*

În biografia delicată se perpetuează acest adevăr galant: orice om mare își datorește, în mare parte, calitățile glorioase sau mamei, sau soției sale. Stăruința neturburată a formulei o face suspectă ca un ornament vulgarizat, lipit pe la toate stilurile. Ornamentul acesta e, probabil, un omagiu cavaleresc.

Lui Ibsen îi era antipatic tratatul lui J. S. Mill despre Chestiunea Femeii; iar mărturisirea lui Mill, că tot ce-i bun în scrisul său se datorește soției sale, îi părea ridiculă. Râzând spunea lui Brandes: „Ia gândește d-ta că ai fi nevoit să citești pe Hegel sau pe Krause, fără să știi hotărât, dacă ai înainte pe domnul sau pe doamna Hegel, pe domnul sau pe doamna Krause!"

Legenda, neîndurătoare ca un surd absolut, a făcut din acest „om ciudat", cel mai simplu feminist. Înțelegem de ce lui Ibsen îi era atât de frică să stea de vorbă cu lumea.

*

„Mă întreb dacă am fost în stare să fac o dramă bună și oameni vii. Aceasta-i problema."

„Nu pot scrie un cuvânt, până ce nu am omul cu desăvârșire în stăpânirea mea, până când nu văd în cea din urmă cută a sufletului lui.Trebuie să-l am întreg înaintea mea chiar în înfățișarea lui exterioară, până la ultimul nasture, așa cum e, cum se mișcă, cum se poartă; trebuie să-i aud sunetul glasului! Și atunci nu-l mai las, până ce nu i se împlinește soarta."

„Grija mea e, înainte de toate, să descriu oameni, simțiri și vieți omenești."

Dacă aceste mărturisiri și informații s-ar citi în vreo prefață a lui Oscar Wilde sau a lui Henri de Régnier, publicul cu criticii săi le-ar considera liniștit ca niște ciudățenii de artist. La Ibsen, astfel de amănunte supără și miră, așa încât e preferabil să fie ignorate. Și zic sau scriu, publicul și criticii: „Brand este încarnarea forței și a voinței. Nora nu-i decât un simbol revoluționar. Solness este bughezia; Ragnar, socialismul; Hilde Wangel, libertatea; arderea casei doamnei Solness înseamnă Revoluția franceză." Suma: în tot teatrul său, Ibsen face procesul societății actuale.

*

Björnson, poetul, scrie prietenului rival: *Brand* al tău nu-i poezie; iar Clemens Petersen, criticul, prieten și admirator absolut al lui Björnson, constată că în *Peer Gynt* sunt nesocotite regulile esențiale ale poeziei.

Din contră, zice Ibsen: „*Peer Gynt* e poezie, și, dacă nu e, are să fie; fiindcă ideea de poezie se va adapta poemului meu." O îndrăzneală pe care orice public și orice critici au dreptul să o simtă ca pe o impertinență. Această impertinență este mai suportabilă, mi se pare, decât acea implicată în rugămintea repetată a lui Ibsen de a nu atribui cetățeanului care a scris *Strigoii* părerile persoanelor din piesă. Deși indirect spus, este mult prea transparent că Ibsen desconsidera extrem posibilitățile de inteligență ale explicatorilor săi. În această dezbatere rămâne totuși oarecare naivitate curioasă de partea lui Ibsen: nu știa el că spectatorii și criticii destul de subtili pentru a distinge caracterul și ideile personajelor de caracterele și ideile autorului, sunt excepții bizare?

*

Încă și în alte feluri Ibsen a surprins supărător pe critici și publicul lor. Când tocmai se admisese că teatrul său este de acord cu democrația socială sau poate chiar o simplă ilustrare a acesteia, autorul *Stâlpilor societății* a prezintat malițios pe d-rul Stockmann. Când mulțimea oamenilor la curent cu toate idealurile moderne se deprinsese tocmai bine să adore pe Ibsen pentru *Casa păpușilor*, el a inventat pe tânărul Werle, crezând, poate, că va izbuti, în sfârșit, a se lămuri cu publicul ...sau, poate, a vrut să se amuze uluindu-l cu desăvârșire?

Până astăzi încă, nenumărată mulțime de oameni cultivați interpretează pe Stockmann, patetic; pe tânărul Werle, elegiac. În orice caz, foarte încet, foarte greu, foarte rar, s-a observat că, pe cel dintâi îl tratase autorul cu o doză tare de comic; pe cel de al doilea îl făcuse de-a binelea ridicul.

Așa a compus fatalitatea normală, între poetul Ibsen și public, un imbroglio comic de o rară savoare. Iar gloria masivă a venit să consacre, nu un poet, ci tot numai un fel de pastor cu idei radicale, mai cu seamă feminist.

*

Criticul, când este psihologic sau moralist, se întemeiază pe credința că el trebuie să știe despre crearea operei mult mai mult decât știe artistul, oricât ar fi acesta om deștept. Cum se zice: criticul pătrunde în „inconștientul" poetului. Este elementar că asemenea operație trebuie făcută cu discrețiune; altfel așa-numita analiză și așa-numita explicație nu-s decât mahalagism cu fraze.

Să nesocotim intențiile mărturisite stăruitor de un om ca Ibsen? Sau, cu obișnuitele stângace abilități, să le sacrificăm explicării prin „inconștientul" artistului? Acestea sunt procedări profane până la vulgaritate. Aici concluzia lor strictă ar fi că Ibsen a fost un perpetuu autor de farse ieftine.

Exploatarea banală a ideii inconștientului este un abuz prea de tot comod. Să tăgăduim lui Ibsen orice dar și orice știință de a se observa pe sine, sacrificându-l perspicacității lui Ossip-Lourié, de exemplu?

„Cred că știu măcar atâta dramaturgie, pentru ca să mă feresc de a amesteca în dialogul persoanelor convingerile mele.“ Dar criticul îi închide gura și-l admiră ca luptător pentru idealuri mari și noi, sau îl dojenește fiindcă propagă nihilism. Și una și alta, cu egală candoare.

În *Brand* publicul, cel norvegian în primul rând, văzuse o teză religioasă; citise drama ca o broșură, o ascultase ca un discurs al d-lui Henrik Ibsen. Poetul scrie însă lui Brandes: „aș putea să construiesc întreg *Silogismul*, cu un arhitect sau cu un politician, tot așa de bine ca și cu un preot. Dacă m-aș fi născut cu o sută de ani mai târziu, cine știe? aș fi luat ca subiect lupta d-tale contra filozofiei de compromise a lui Rasmus Nielsen. În general, în *Brand* este mai multă obiectivitate decât au căutat oamenii în acest poem pân-acum, și aceasta îmi dă, mie ca poet, o mare satisfacție.“ Cu toate aceste, Brandes, deși mărturisește că Ibsen este, neapărat, cel mai bun și singurul competent judecător în ce privește intenția operei sale, îi găsește – și el! – cusurul că nu dă însemnătate destulă „inconștientului“. „Inconștientul“ din care a rezultat *Brand* ar fi aplecarea norvegianului romantic către misticism. Aici vorba vestitului critic e cel puțin neclară, fiindcă în *Brand* nu vreun misticism este în discuție, ci un radicalism moral în care asprimea etică, ascunsă profanilor sub blândețele Noului Testament, e dusă până la sublimă nebunie. Și apoi pledoaria lui Ibsen se încheie în relevarea obiectivității artistice. Despre aceasta Brandes nu pomenește... De ce este natural criticii obișnuite – uneori nu numai celei obișnuite, deoarece aici auzim pe Brandes doar – să nu-și pună întrebarea despre obiectivitatea artistică? Și să nu mai reedităm, asupra cuvântului obiectivitate, scandalizarea pretențioasă consacrată de critica psihologizantă. Este vorba de acea fatalitate a artistului de a *arăta* oameni și vieți.

*

Literatul englez William Archer crede a fi înțeles din o convorbire cu Ibsen că, în formarea tuturor operelor acestuia, există o treaptă unde lucrarea ar fi putut să devie, *deopotrivă de ușor*, sau studiu, sau dramă. Englezul mărturisește onest că Ibsen nu i-a acordat că, în general, întâi i se prezintă o *idee*, iar persoanele rezultă secundar din idee; totuși el, Archer, crede că poate afirma cele de mai sus. Crede! Mulți critici cred la fel, fără a declara categoric asemenea prealabilă credință. Această tăcere nu-i cumva vreo abilitate; credința aceasta nu se declară, fiindcă este de la sine înțeleasă în mintea criticului. Criticului îi este natural să admită că o creație intelectuală poate să dea *tot atât de ușor* dramă *sau* studiu, fiindcă el are meseria, câteodată și talentul, de a scoate din drame – studii de psihologie sau de filozofie socială. Evident, cu cât un critic se ocupă mai cu preferință de a extrage,

din opere poetice, idei și intenții altele decât artistice, cu atât mai puțini sorți îi rămân de a imagina că artistul este un spirit altfel făcut decât criticul. Astfel e posibil ca să nu-și mai aducă aminte criticul de artist.

Dacă Ibsen și-ar fi realizat gluma frumoasă de a descrie pe Brandes în luptă cu Rasmus Nielsen, Brandes și-ar fi admirat cu desăvârșită surprindere icoana proprie.

Se descopere aici un adevăr amuzant și adânc: criticii laudă pe artiști pentru aptitudinea lor de a imagina spirite, caractere și vieți felurite, și-i evaluează după gradul acestei aptitudini; și tot criticii, îndată ce-i vorba de psihologia și autopsihologia artiștilor înșiși, atribuie acestora o surprinzătoare incapacitate de a observa și înțelege. Criticii primesc să învețe de la artiști religie, morală, politică, pedagogie, câteodată și științe naturale – numai artă și psihologia artei, nu.

Aproape în toate vremile s-au găsit artiști, și considerabili, cari au vorbit despre arta lor; au căutat, onest și inteligent, să se explice. Obișnuiții critici, până mai dăunăzi, s-au îndărătnicit ciudat contra acestor silințe. E un fel de rea-credință candidă în această recuzare sistematică a artistului în materie de artă.

*

Pentru unele personaje și situații din Ibsen, Brandes a descoperit sau a presupus, încă de mult, modelele sau inspirațiile corespunzătoare în viața autorului. Biografii de mai pe urmă au cultivat zelos această curiozitate. Astfel știm, aproximativ ori sigur:

– că Ibsen a cunoscut în Italia un tânăr norvegian, aventurier zevzec, fiu de mic funcționar care se dedea drept boier de viță veche și amețea naivii, și mai ales naivele, cu palavrele lui de poet ratat. Acesta ar fi Peer Gynt. Dar Peer Gynt, spun alții, mai e și o satiră a țăranului norvegian, un bobârnac special adresat lui Björnson pentru *Synnöve Solbakken*.

– *Femeia Mării* este doamna Magdalena Thoresen, soacra poetului, o persoană pasionată de sporturi acvatice;

– *Brand*, un pastor revoltat de prin nordul Norvegiei; dar probabil mai e Brand și marele Kierkegaard;

– la bătrânețe Ibsen, după obiceiul firesc, s-a îndrăgostit de o fetică de 17 ani, o cunoștință de vilegiatură în Tirol; și în scrisori o numea *înger, soare* și *dragă princesă*. E, prin urmare, Hilde Wangel și Solness;

– un domn distins și sensibil din societatea norvegiană ajunge năpăstuit pentru moartea soției sale și boicotat de lumea locală: vrea să zică *Rosmersholm*;

– despre doctorul Stockmann a spus Ibsen însuși că-i este prieten foarte intim; și ne putem închipui că multe din personajele principale sunt, în același sens, „prietenii intimi“ ai poetului.

Asemenea raporturi între autor și creațiile sale le prezintă adeseori biografii ca surprinzătoare descoperiri. Este chiar un viciu principal și inocent al biografilor literari.

Brandes, care făcea începutul, oferă asemenea amănunte, în calitate de bun cunoscător al poetului, și fără comentar, ca lucruri bune de știut în tot cazul. Dar și unul din cei mai noi biografi ai lui Ibsen, norvegianul Sigurd Höst, le repetă în aceeași stare brută. În adevăr, după ce afli că, în 1889, sexagenarul poet s-a îndrăgostit la Gossensass în Tirol, de Emilia Barbach, ce-ți rămâne de făcut decât să constați că situația seamănă cu aceea a lui Solness și a Hildei? Mai mult nu se poate scoate nici din Friderike sau alte atâtea fragede muze ale lui Goethe. Același artist creează pe Gretchen, pe Frau Marthe Schwerdtlein și pe Mefisto. Același – pe Nora, pe doamna Solness, pe Brand și pe Engstrand. Față de capacitatea de a crea figuri atât de diverse, ce mai pot însemna întâmplătoarele „modele“ individuale din viață? Poetului îi stă model toată lumea câtă cade în experiența lui, inclusiv propria lui persoană.

Ca și în artele plastice, modelul în arta literară servește ca instrument de control general. Modelul individual nu explică nici nașterea, nici structura operei. În viața literară cercetarea modelelor are doar haz anecdotic; în artele plastice, numai atunci când artistul are scandaluri savuroase din pricina modelelor cu carne agreabilă, care i-au inspirat o sensibilitate alta decât cea artistică.

*

Ibsen își înseamnă unele figuri cu ticuri verbale curioase, Nora are „Minunea“ – Hedda Gabler, „Moarte frumoasă“ – Gregers Werle, „Obligația ideală“ – Hilde Wangel, „Împărăția minunată“ – doamna Solness, „Datoria“ – doamna Alving, „Strigoii“... Sunt semne care vor să se vadă de departe, ca benghiurile roșii ale clovnilor. Care este sensul acestui exces de caracter – sau mai drept: al acestui exces de costum?

Poate preocuparea de a notifica, chiar celui mai insensibil public, noutatea creațiilor sale, l-a adus la această extremă procedare?... Dar cine știe dacă, din contră, n-a vrut cumva să sperie atenția greoaie a publicului acestuia și să-l depărteze de la opera lui? Ibsen râdea bucuros de oameni...

Până la Ibsen, teatrul european era articol de Paris. Noutatea cea mai elementară a norvegianului a fost desigur proveniența norvegiană a personagiilor lui. Acest caracter le făcea distinct vizibile și celor mai obtuzi. Poate că toate inovațiile în artă încep prin noutatea subiectelor. Așa cum europenii dinafara Norvegiei au făcut ochi mari înaintea oamenilor lui Ibsen, tot astfel vor fi făcut literații, și apoi publicul în veacul XVI, când au dat de figurile scoase de umaniști din Plutarh, din Euripid, și mai obișnuit din Seneca – *cette race d'Agamemnon qui ne finit jamais.* Această familie a stăruit să rămână cea mai impresionantă, în teatrul tragic, până în primele decenii ale veacului trecut. Tot astfel au dat emoție nouă cetitorilor francezi și germani figurile din romanele engleze în secolul XVIII.

Însă oamenii cu atenția sensibilă au luat seama că personagiile lui Ibsen sunt originale și altfel decât prin norvegismul lor (cum era cazul, de exemplu, la simplul poporanist Björnson). Astfel s-a observat că teatrul lui Ibsen e și altceva decât izvor istoric pentru studiul chestiunii sociale, a chestiunii femeii, a chestiunii teologilor emancipați într-o provincie scandinavă. Este profitabil să constatăm că Björnson, naționalul, a făcut, cu foarte mult temperament, teatru normal parizian cu material local din Norvegia. Dramele lui revin oarecum istoriei teatrului francez. Ibsen a prefăcut poezia dramatică și arta europeană a teatrului.

*

În comedia de *malentendus* care s-a întemeiat durabil între Ibsen și public, epizodul cel mai amuzant este hotărârea acelui critic sociolog care a spus că Ibsen n-a făcut teatru, ci încercări filozofice de propagandă în chestiuni morale și sociale.

În tinerețea fragedă, Ibsen a fost consilier dramaturgic, apoi director de teatru; și până la bătrânețe a scris pentru teatru. Însă bunul Ossip-Lourié decide că Ibsen are prea puțin a face cu teatrul. Așadar, un caz eminent de carieră greșită. Cetitorul înțelege că trebuie să-mi aduc aminte de Ossip-Lourié; este memorabil, fiindcă e perfect. Atât de perfect, încât nu înțelege că ceea ce numește el lipsă de intrigă și acțiune este efectul unor necesități implicate în arta lui Ibsen; și pomenește această „lipsă“ pentru a dovedi că Ibsen n-a făcut poezie dramatică.

E grav să nu vezi că *Uniunea tinerimii* și *Peer Gynt* gem de acțiune.

În izolarea lui consecventă, Ibsen a scăpat în întregime de influențele cele grosolane ale lumii teatrelor. „Nu m-am gândit niciodată să scriu roluri pentru anume actori sau anume actrițe“ – a zis el unei artiste care-i comunica grațios că ea și colegele au mare plăcere să-i joace rolurile. Astfel de libertate nu a fost desigur neglijabilă pentru începătorul unei vremi noi în poezia dramatică.

*

Avea douăzeci de ani când a scris pe *Catilina*, pe când pregătea un examen de latină. Este o normală dramă în versuri, scrisă de un elev cu superioară inteligență și care a văzut sau a cetit mult teatru. Volumul corespunzător din Mommsen n-a apărut decât peste șase ani. Deci fără ajutor străin, băiatul Ibsen a văzut pe conspirator cu totul altfel decât îl impunea tradiția, care se târăște pe urmele frazelor lui Cicero. Puterea poetului acestuia de a vedea nou și voința lui de a răsturna icoane eroice școlare se dă pe față de la pasul său dintâi.

În epoca lui, pe care biografii o numesc romantică, Ibsen și-a pregătit acea scurtime de vorbă care-l face creatorul unui nou stil de teatru tragic. Astfel, prin Ibsen, vechea poezie nordică, atât de straniu pătrunzătoare în vorbirea ei abruptă, a determinat epocă în arta europeană. Stilul teatrului s-a curățat de forme anahronice, de monolog în primul rând; s-a rupt din străvechiul concubinaj cu stilul discursului oratoric.

Pe când Flaubert căuta să înnoiască romanul istoric, tratând material antic cu procedeele realismului modern, Ibsen, în dramele din istoria veche a Norvegiei, făcea o analogă înnoire, într-un spirit mai liber, poate, de constrângere academică decât putea fi al francezului. Această revoluționare în sensul adevărului artistic apare izbitor în figurile populare și scenele de masă din *Împărat și Galilean*. Iar figura lui Herodes și cearta ovreilor din *Salomeea* lui Wilde seamănă penibil cu detalii de la începutul enormului tablou istoric realist al lui Ibsen.

Semnificativă pentru miraculoasa bogăție artistică a acestui om este, la sfârșitul perioadei lui romantice, apariția comediei *Uniunea tinerimii*, farsă italiană în proporții monumentale, o faptă artistică de o virtuozitate veșnic surprinzătoare. Prestissimo și brio, proprii teatrului italian, norvegianul le execută jucându-se ca un maestru prestidigitator, în această mitraliadă de chipuri și atitudini comice, unde figura vie este scăpărător transformată în marionetă, și marioneta readusă din nou la figura vie, cu siguranță și o finețe de mișcare care au fost rezervate, pare că, de o soartă ingenioasă, să facă din această genială jucărie o desăvârșită concluzie modernă a geniului.

*

Ibsen se întreabă într-un vers: „este mărețul în adevăr măreț?“ Pe acest reformator al poeziei dramatice l-a ispitit aproape fără încetare trebuința de a-și ironiza eroii. El caută subtil și discret să le suspecteze superioritatea, să le anuleze aureola. În această direcție el pare a duce lupta sa continuă împotriva convenționalului. Dacă au găsit de cuviință să-l claseze printre sceptici, sigur e, pentru cine are în vedere arta lui Ibsen, că singurele manifestări sceptice sunt suspiciunile lui față de artificialitatea grosolană etern zămislită din obișnutele promiscuități moralo-literare.

Pe cetitorul naiv – dar nu și nepriceput – îl va surprinde totdeauna poemul *Peer Gynt*, fiindcă, deși poem, începe cu o ceartă burlescă între babă și fiu-său. Cuvintele porc, măgar, iluminează versurile acestei drame poetice; iar farse de paiațe nebune se îmbină cu tristeți straniu întunecate, într-o colorație îndrăzneață care-și bate joc de toate regulile și tehnicile admise. Varietatea de culoare și impresie, ridicată la maximum și sprijinită de o mișcare continuu aprinsă, manifestă strălucitor noutatea adusă de Ibsen într-un gen care începe cu *Faust*, unde forme și culori dramatice sunt prea des inundate de revărsarea lirică.

Și în *Brand* chiar, spiritul necesar dramatic al lui Ibsen izbutește să dea unei fabule uniformizate extrem, un grad de acțiune inaccesibil nedramaticului Goethe. Din cariera sinistrului pastor, Ibsen scoate un efect de plin contrast pentru *Peer Gynt*. Este frivol să nu vezi că, în *Brand*, monotonia este artistic condiționată; și n-are sens să o pomenești ca dojană, cum n-are sens să te plângi de negreața unei gravuri negre. Este drept că aici dialogul degenerează uneori în dezbatere. Totuși impresia de progresare este viguros menținută: acest pastor, catastrofal fără încetare, fierbe de putere și de voință încordată până la manie, nu face un pas fără să prăpăstuiască oameni sau lucruri, se înalță ca o piază-rea uriașă în talar protestant. Spaima lumii evanghelice, care pe unde trece învăluie tot în doliu, atrage toate celelalte figuri în negreața ei centrală. Uniformitatea este aici un *tour de force* care ne captivează prin însăși consecvența ei monstruoasă.

*

Voința de a privi eroicul tradițional prin sticlele ridicolului de diverse grade, apare întâi în Ibsen; în Bernard Shaw ea se amplifică îndrăzneț. Astfel se pregătește, pentru Cocteau, copilul teribil, prefacerea tipurilor mărețe și venerabile ale teatrului literar în paiațe genial stilizate.

Iar smintiții propriu tragici ai norvegianului au alcătuit partea de moștenire a lui Wedekind.

*

Ca începător în drama realistă, Ibsen a dat *Stâlpii societății*, o satiră puerilă, după calapodul știut al teatrului cu tendințe, intrigă obișnuită între îngeri idealizați de carton, care dispar și revin la timp potrivit, pentru a converti monștri capitaliști robiți până atunci tuturor răutăților.

Când, la sfârșit, l-au părăsit puterile cele bune, reformatorul a dat pe *John Gabriel Borkman* și *Când sculăm morții*, unde melodrama, așa cum o știm, îneacă rămășițele originalității ce fusese atât de fecundă. Tânărul Borkman, ca și mama și mătușa lui, vorbesc prea mult în stilul agresiv sentimental al fantoșelor generoase din melodramele lui Mirbeau. Cele două surori dușmane care-și dau mâna peste cadavrul bancherului, sau fioroasa Irena, care arată publicului pe ascuns pumnalul la fiecare mijloc de act, sunt simpli *premiers sujets* de culise, nu figuri create din plin de artistul Ibsen.

Însă pozele napoleoniene și unele autoironii ale falitului fraudulos arată că pe Ibsen nu-l părăsea tentația esențială de a-și devalora eroii cei mai gravi.

*

Problema înființării unui stil tragic modern, vag și mai mult în teorie simțită încă de la începuturile dramei burgheze, a rezolvat-o Ibsen. A fost, poate, și cel întâi care a înțeles-o desăvârșit.

Burghezii pe teatru se arătau nenorociți, și nu tragici. Se luptau, discutând cu patos raționalist nenorociri domestice. Autorii respectivi îi pusese, cu deplină naivitate, să vorbească și să se poarte ca în Seneca și în Corneille. Efectul a fost o muzică a cărei falșitate numai plebea, cea de sus ca și cea de jos, n-o simțea și n-o simte. Această perfectă inocență în materie de artă se perpetuează neturburată în retorica furnizorilor normali de teatru.

Însă eroul tragic este un posedat și un maniac, o creatură sărită din calea sufletelor zilnice. Se înfățișează ca întrupare a unei puteri misterioase catastrofale, care sperie în așa fel că nu-ți mai rămâne decât să o privești. Se naște atunci un fior specific care se rezolvă în contemplare. Astfel tragicul se impune ca element de artă. Dramele lui Ibsen, pe care critica le-a numit realiste, în parte și simboliste, realizează tragicul prin caracterul anormal al persoanelor. Diderot, în focul luptei literare, a greșit, în teorie, crezând că „dramaticul“ burghez va înlocui tragicul; a greșit, în practică, împrumutând cu simplicitate ceea ce credea el că e vorbire tragică unor tipuri normale implicate în conflicte clare de familie. Ibsen a înțeles că tragicul nu-i lucru de om în toată firea, și l-a realizat, cum trebuie și cum se poate, prin figuri stranii.

Cine vrea să-și aducă aminte bine cum zilele de ploaie și atâtea amănunte morocănoase sau uricioase cobesc chiar de la începutul *Strigoilor*, ori de cum povestește bătrâna de Calul-Alb, în *Rosmersholm*, și spune că în familia aceasta copiii mici nu țipă, iar bărbații nu râd niciodată, vede ce excepțională putere picturală, ce nouă capacitate de a face atmosferă s-a arătat poeziei dramatice în Ibsen.

*

Dacă părerea obișnuitului public e dreaptă, podul cu dobitoacele din *Rața sălbatică* nu-i decât o alegorie sentimentală și un pretext de aluzii explicative pentru cei ce înțeleg greu. Aceasta ar însemna că Ibsen a cedat unei inspirații frivole, dacă nu puerile. Podul cu dobitoacele însă funcționează evident ca motiv plastic care mărește și concentrează original impresia de detracare extremă, dominatoare în întregul interior: cel mai complet spital tragic din toată colecția maestrului. Ibsen însuși a proclamat categoric originalitatea acestei drame, și a spus că ar putea deschide drum nou în teatru.

Intriga mașinată *à la française* a murit prin însăși artificialitatea ei, uzată până la ultima sfoară. Ea era un cadru imposibil pentru tragicul renăscut în figuri moderne. Acum nu mai putea fi vorba de fabricat piramidă de scene cu surprize gradate, ci trebuia adâncit continuu, prin relief și culoare – eventual și prin motive simbolice – descrierea unor vieți.

...Dar ce înconjur bizar, de exemplu, podul cu dobitoace din *Rața sălbatică*, pentru un om care nu vrea să facă decât procesul societății actuale! Nu numai podul dobitoacelor, ci scrisul întreg al lui Ibsen, rând cu rând... Farsă voluminoasă de copil nebun.

Pe Ibsen îl cântă colegul său Shaw intitulându-l mare povestitor. Cum s-ar putea numi mai frumos artistul care ne-a lăsat o atât de miraculoasă colecție de figuri și vieți diverse?

Însă, oricât de popular ar fi Shaw, tot nu va avea putere să facă, în ochii publicului și ai criticii curente, dintr-un predicator feminist un simplu povestitor.

Adevărul literar și artistic, nr. 393, 17 iunie 1928, p. 7 și nr. 394, p. 1.

CARTEA ÎN DESPERARE

Se vor vinde cărți pe străzile Bucureștilor timp de trei zile, așa cum pân-acum s-au vândut flori de hârtie sau broșe emblematice de tinichea. Un atac original se dă astfel atenției pietonilor de pe străzile Capitalei și a călătorilor cu tramvaiul. Cei din automobile rămân la adăpost, acum ca și pururea și în orice.

Ceea ce, în orașele apusene, practică de zeci de ani „Armata mântuirii“ cu foile sale de populară evlavie, ceea ce la noi, de scurtă vreme, încearcă părintele Dionisie Lungul cu *Glasul monahilor*, se întreprinde acum pentru termenul modest de trei zile, dar în stil îndrăzneț, cu tot felul le cărți. O îndrăzneală care pare că ascunde în ea deznădejde.

Împotriva cetitului a stat totdeauna, în România, un teribil obstacol pasiv: analfabetismul. De câțiva ani s-a ridicat și concurența dârză și activă a sportului. Sportul și analfabetismul au format, de la sine, o înțelegere cordială. Și mi-e teamă că această alianță s-a întărit, acum în urmă, cu un element mai puțin prevăzut: conferința; – și cartea a rămas încercuită mortal, prinsă la mijloc de către această triplă Înțelegere.

Fără îndoială, conferința cuprinde, în intenție, trezirea interesului pentru lecturi bune. Spun aceasta, pentru că e adevăr necontestat, și nu numai pentru a consola pe domnul profesor Gusti și pe organizatorii diferitelor Atenee. Dar, între intenții bune și realizări, intervine mai totdeauna diavolul. Conferința lasă, obișnuit, în spiritul mulțimii ascultătorilor, o liniște plină de mulțumire: se gândește omul că lecturile variate ale conferențiarului ar rămâne osteneală absurdă, dacă e vorba să fie ascultătorul obligat a lua, după conferință, o carte în mână. Conferința, tocmai, slujește să ne dispenseze de lectură proprie…

Și se miră încă, și se necăjesc scriitorii noștri că librarii, editorii și ceilalți, sunt pesimiști, apatici, și lasă debitul cărților în voia Domnului. Dar ce alta decât fatalism rezignat s-ar putea naște în sufletul negustorilor de cărți, față cu formidabila cooperație a sportului cu analfabetismul și conferința?

Din fericire, omul actual nu cunoaște descurajarea durabilă.

Nu vrea să vie omul la carte? Atunci cartea o să pornească și o să se dea la om pe stradă. Și încă purtată de picioarele neobosite ale bravelor cohorte sportive. Cel puțin cartea se răzbună umoristic. Aceasta o va face, pentru trei zile măcar, simpatică trecătorilor, cărora le arde – Doamne, Doamne! – de altele decât de carte.

Dimineața, nr. 7741, 30 iunie 1928, p. 3.

KANT ȘI ESTETICA

„Mie mi-a fost scris să fiu îndrăgostit de metafizică“, a zis Kant odată; ce-i dreptul, înainte de a fi scris *Critica rațiunii pure.* Cred că această incidentală mărturisire în formă glumeață rămâne valabilă serios pentru întreaga viață și gândire a acestui om. Nu toți interpreții lui, și mai ales nu Kantolatrii de la sfârșitul veacului trecut, admit aceasta. În jumătatea a doua a secolului XIX, prestigiul, mai drept: dictatura științelor exacte și închinarea superstițioasă către dânsele, erau prea viguroase, pentru ca adoratorii lui Kant să nu caute a face din el un patriarh al pozitivismului. Însă toate concluziile lui Kant stau de față pentru a ne arăta dragostea sa fatală și statornică pentru metafizică. Cum a înțeles el însuși efectele acestei vocații adânci se vede dintr-o altă afirmare a lui, încă mai cunoscută decât cea pomenită la început: a trebuit, zice el, să suprim cunoștința pentru ca să fac loc credinței. Negreșit filozoful înțelege aici să vorbească de cunoștința metafizică, adică despre o pretinsă cunoaștere rațională a lucrurilor de dincolo de experiență. Această cunoaștere credea el să o fi suprimat, pentru a face loc credinței ca unică atitudine justificabilă în domeniul transcendenței. Și totuși, atât de adevărat e că era pur și simplu *îndrăgostit* de metafizică, încât nu poate să nu caute a aduce la locul chiar de unde o izgonise, metafizica despre care categoric ne asigură că ar fi suprimat-o.

Se poate spune, scurt, că toată cugetarea lui Kant, oricât de fecundă a fost ea pentru teoria cunoștinței, este, în fond, un încunjur de o stranie rafinare, pentru a ajunge totdeauna la obiectul dragostei sale. Astfel, a fost pe de o parte ușor pentru urmașii lui cei mari, pentru Fichte, Schopenhauer și Hegel, să descopere inconsecvențele acestui geniu adânc și inocent, iar, pe de altă parte, le vine greu epigonilor și simplilor comentatori ortodocși să combine gândirea lui, cea în luptă cu ea însăși, într-o artificială armonie căreia se tot silesc ei să-i dea o aparență prestigioasă.

Adeseori se pomenește vorba matematicienei Sophie Germain că doctrinele filozofice sunt romanele gânditorilor. Ideea aceasta a fost repetată în formule variate, și astăzi, cum credem, nimeni nu mai pune la îndoială că izvoarele sistemelor filozofice sunt profund personale. Poate că, în loc de romane, ar fi mai potrivit să vorbim de poeme lirice, pentru a arăta și mai tare că originea unor astfel de sisteme se găsește în subiectivitatea totală a gânditorilor, și că sunt deci spovedanii, și nu doctrine științifice propriu-zise. Constatarea aceasta nu are nimic umilitor – cel puțin în judecata actuală – deoarece Poincaré ne asigură că până și în creația matematică se trădează uneori particularități intelectuale ale omului, și el deosebește chiar horătât tipuri, și prin urmare preferințe subiective, în invenția și în metoda acestei științe, desigur cea mai puțin subiectivă din toate.

Nu e nicidecum vorba să începem a trata istoria filozofiei exclusiv în chip biografic și psihologic. Succederea și legătura problemelor filozofice pot fi expuse independent de persoana filozofilor, ca și cum această persoană ar fi fost un element întâmplător în viața ideilor, în ele însele considerate. Procedarea aceasta pare astăzi cu atât mai întemeiată, cu cât în zilele noastre oamenii competenți o aplică, cu bun rezultat, chiar în domenii unde legătura între creație și persoana creatoare pare mult mai strânsă decât în filozofie – în istoria artelor, așa cum, de exemplu, o tratează Wölfflin. Sigur, Hegel avea dreptate să vorbească de o așa-numită automișcare a ideilor și a sistemelor în viața intelectuală, mișcare în afară și mai presus de indivizi, și reflecțiile lui în această privință sunt, dacă lăsăm la o parte excesele bine cunoscute, câștig netăgăduit pentru metoda științelor istorice.

Însă interpretarea psihologică și biografică a gândirii filozofice își găsește o deosebită justificare tocmai în faptul că ea a fost prea mult lăsată la o parte. A fost lăsată la o parte și pentru că filozofia s-a considerat tradițional ca faptă exclusiv științifică, prin excelență în afară de viața personală, și pentru că disciplina pe care mai ales are a se întemeia explicarea biografică, psihologia diferențelor individuale și a tipurilor intelectuale, este ea însăși începătoare.

Oricât de discretă ne apare persoana lui Kant în raport cu opera sa, oricât de puțin „lirică“ a fost ținuta lui în general, rămâne, în fond, și pentru dânsul valabilă vorba lui Fichte, că răspunsurile pe care le dă cineva întrebărilor filozofice depind de felul omului.

*

Kant era un om religios, disciplinat, adorator de ordine. Era pietist, protestant adică de cea mai curată observanță – și a fost slujbaș prusian.

În foarte multe ocazii însemnătoare se întâlnește la Kant cuvântul respect – *Achtung*. Cu deosebire în goana înverșunată pe care o duce pentru a purifica morala de orice necurățenie empirică, prin urmare și de orice sentiment, singur *respectul*, printr-o inconsecvență subtilă și inocentă, rămâne exceptat și rezervat ca element pur și demn. Și ca o complectare și explicare a acestei sfioase și pioase griji pentru *respect*, se găsește la dânsul, oriunde e vorba de a întemeia solid și absolut un principiu oarecare, expresia *ca nu cumva – damit nicht* – ca nu cumva să se primejduiască adică vreunul din sistemele în care trăiește spiritul uman – știința, religia și morala – sisteme a căror știrbire cât de mică însemna pentru Kant o catastrofă de negândit.

Gândirea lui Kant este, în fond și cu toate încunjururile sale critice, timidă și religioasă. Rodul acestei gândiri, în esența lui, este un moralism foarte complicat și foarte naiv totodată. Complicat, prin explorarea minuțioasă și profundă a problemelor teoriei cunoștinței; naiv, în încheierile lui surprinzătoare prin practicismul etic și religios cu care își aduce Kant gândirea lui teoretică așa încât să coincidă deplin cu credințele general și tradițional fixate, cu ideile simțului comun. La dânsul ca și la atâți alți filozofi, concluziile erau nestrămutat întemeiate înainte de orice discuție – concluziile lui sunt adică postulate sentimentale care, drept vorbind, rămâneau totdeauna neatinse de argumentările critice. La Kant însă, discuția, adică încunjurul, este deosebit de complex și bogat, și aceasta face, în mare parte, farmecul specific al studiului acestei filozofii. Pentru a ne lămuri acestea, să ne aducem aminte, înainte de toate, faptul fundamental că lui nu i-a dat prin gând să critice știința, după cum, strict vorbind, nu i-a dat prin gând să critice morala sau religia; pentru el, acestea sunt valori date – știința este fizica și mecanica cerească a lui Newton; morala și religia sunt morala și religia creștină protestantă. El se întreabă: cum sunt ele posibile, și prin aceasta Kant înțelege: în ce consistă ele, și nimic mai mult – dar nicidecum nu pune la îndoială gradul lor de justificare, nici valoarea elementelor din care sunt construite. Și, de exemplu, distincția de care el face atâta caz, cum că știința este valabilă numai în cuprinsul experienței, nu constituie o critică a științei, ci este numai o simplă restrângere a metafizicei. Kant nu se întreabă întru cât și în ce fel este știința valabilă chiar în cuprinsul experienței, nici întru cât are ea dreptul să fie apodictică. Trebuie luat bine sama că în filozofia lui critică, știința nu este criticată, ci numai analizată; adică: se descrie structura științei, pentru a se arăta cum această structură este „posibilă“. Critica științei a început-o Hume, și, mult mai târziu, au continuat-o Helmholtz, Riemann și cu deosebire Poincaré. Pentru Kant, știința nu-i problemă de discutat, ci ea este și rămâne o autoritate care cere respect; și numai ca atare ea e punct de plecare pentru a dovedi că metafizicei nu-i pot servi mijloacele științei. Și aici chiar, după această dovadă condusă cu atâta lux de gândire, Kant cade în inconsecvența eclatantă, de atâtea ori semnalată, că totuși putem obține cunoștință metafizică prin mijloacele proprii științei și cunoașterii empirice în general.

Kant nu era dintre gânditorii acei a căror curiozitate este pură și radicală, căror nu le pasă de eventualele urmări practice – înțeleg: morale și religioase – ale reflecției lor; el nu face parte din grupul tipurilor ca Montaigne sau La Rochefoucauld, ca Hobbes, ori ca Hume, oameni reci din natură, care gândesc despre ideile tradițional venerabile fără rezervă și fără milă. Kant avea legături puternice de sentiment cu anume credințe și reflecția lui e totdeauna umbrită de acest intim devotament cătră dânsele. Și nu trebuie să ne supere, nici să ne înșele, faptul că unii din acești oameni pe care îi compar cu filozoful imperativului categoric au înfățișare de diletanți literari, pe câtă vreme stilul și metoda lui Kant se prezintă cu o extremă rigoare științifică: sigur rămâne că, în contra tututor aparențelor, aceia au, prin impuls firesc, o strictă consecventă speculativă, pe care Kant nu o are. Și nu trebuie să ne înșele nici vorba blajinului Moses Mendelssohn, care numește pe Kant „atotsfărâmătorul“ – *der Allzermalmler* – vorbă mult, des și nesocotit citată în foiletoane filozofice: e o simplă vorbă de teolog mistic și sperios de pe vremuri. Pentru noi, cuvântul acela nu mai are decât valoare istorică, anume să documenteze impresia pe care obiecțiile aduse de Kant teologiei oficiale au făcut-o asupra unui teolog de un liberalism destul de timid.

Dacă urmărim gândirea și expunerea lui Kant cu specială luare-aminte pentru această structură a minții și a sufletului său, vom afla, cu toate silințele lui de a păzi obiectivitatea – și printre aceste silințe – preferințe sentimentale pentru anume elemente ale spiritului. Deosebirea între cunoașterea prin simțuri și cunoașterea pură, deosebire care la fiece pas ne întâmpină în opera lui Kant, avea loc însemnat în filozofia lui Leibniz și a școlarului său Wolf. Această deosebire a două feluri de cunoașteri avea o lungă carieră în urma ei: ea venea, prin scolastici și prin Descartes, de la gândirea antică, unde se vorbea de cunoștință *estetică* și cunoștință *poetică*; și este foarte însemnat lucru că, de la început încă, în gândirea greacă, distingerea celor două feluri de a cunoaște nu-i o simplă constatare, ci implică o valorificare. Cunoștința prin simțuri e socotită inferioară; cea intelectuală, superioară. Ceea ce ne dau simțurile e schimbător, deci nesigur și înșelător; cunoștința adevărată, adică fixă și durabilă, ne-o dă intelectul. Această deosebire de valoare a primit, prin Socrat și Platon, o rezonanță hotărât moralistică și metafizică. Cunoașterea sensibilă este pământească și încărcată cu toate păcatele materialității; cea intelectuală e divină și *pură*.

Cred că nici un om neprevenit nu va pune la îndoială că, în acest punct, reflecția teoretică aparentă asupra capacităților noastre de cunoaștere este purtată, în adânc, de concepții practice-morale, adică și religioase. Iar aceste concepții practice, socratice și platonice, le-a luat ca element constitutiv creștinismul; așa ele au pătruns atât în filozofia cât și în gândirea comună europeană, și au stat și stau încă la temelia sistemului de valori consacrate în toată societatea creștină. Cât despre Kant, cu toată critica pe care o face el lui Leibniz și școlarilor săi, cu toată afirmația repetată că elementele intelectului fără date sensibile sunt „goale“, iar cele sensibile fără cele intelectuale sunt „oarbe“, el se arată totuși prevenit în favoarea cunoștinței intelectuale tradițional recunoscută ca superioară. Atitudinea aceasta de sentiment apare oriunde vine vorba – și vine la tot pasul – despre cunoașterea pe care el, cu semnificativă insistență, o numește *pură* sau apriorică. Oricare domeniu al spiritului câștigă prestigiu, în măsura în care se găsesc în el elemente apriorice. Cu această preocupare obsedantă se introduce gândirea lui Kant și în estetică.

*

Kant a ajuns să se ocupe de estetică, nu din vreun interes pentru artă, sau din deosebită dragoste pentru frumuseți ale naturii. Nu se pomenește ca să fi dorit el

vreodată să vadă tablouri sau să asculte muzică. Călătorii de dragul muzeelor sau al concertelor n-a întreprins, deși n-ar fi avut nevoie să le facă prea depărtate, în scopul acesta. De artiști și de artă nu vorbea cu prietenii, și se pare că n-a pomenit de numele lui Goethe niciodată. Avea o pronunțată atenție pentru frumusețea îmbrăcămintei, dar mai ales pentru mâncare, și discuta cu multă stăruință rețete de bucătărie. O doamnă s-a necăjit chiar, cândva, de insistențele lui asupra problemelor culinare. Iar când o altă doamnă i-a atras atenția asupra faptului că femeile sunt în stare să cultive cu pricepere și alte materii, artă ori știință de exemplu, Kant a răspuns cu ton foarte puțin aprobator: da, în adevăr; dar atunci se și cunoaște că femeile s-au ocupat de asemenea lucruri. Despre muzică este foarte probabil că-l supăra. În *Critica judecății* se găsește o curioasă observație despre lipsa de „urbanitate“ a acestei arte, ce, din depărtare și nepoftită, vine să ne siluiască simțurile. Numai către sfârșitul vieții avea obicei să lase ușile deschise, când trecea muzica militară pentru schimbarea gărzii. Cu acestea se încheie experiența propriu-zis estetică a filozofului.

Deci nu din bogăția unei experiențe personale în domeniul frumuseții a putut ajunge Kant să se ocupe de problemele esteticii, ci numai pentru că a crezut că aceste probleme i se prezintă inevitabil în drumul său filozofic.

La început, cu mulți ani înainte de publicarea *Criticii rațiunii pure*, gândul său era să trateze, în o singură carte, critica cunoștinței, morala și, cum zicea el pe atunci, „critica gustului“, adică estetica. Din capul locului dar, estetica era prevăzută ca parte a filozofiei critice. Mai târziu, de la publicarea *Criticii rațiunii pure* și până la un an înainte să apară *Critica judecății*, Kant, în scrisorile lui, urmează a vorbi de „critica gustului“. Cartea apare însă cu titlul de *Critica judecății*, și ea cuprinde nu numai problemele esteticii, dar și discuția finalității în natură. Lucrul se precizase, prin urmare, în sensul că, în materie de gust, judecata formulată primează, ceea ce dădea o mai deplină justificare exterioară simetriei la care tinde Kant din toate puterile în expunerea întregului sistem critic, fiindcă, anunțând o critică a *judecății*, el putea mai cu aparentă dreptate începe discuția cu întrebarea favorită: cum sunt posibile judecăți estetice *apriori*? De altă parte, punând în legătură frumusețea cu finalitatea în natură, el își pregătește mai bine încheierea, ori, mai exact, prelungirea metafizică pe care avea hotărât să o dea problemei frumosului.

Toți urmașii lui Kant au avut a se plânge de inconsecvențele terminologiei sale, și Schopenhauer a stăruit în chip util asupra acestui izvor de neclaritate. Kant revine în diverse locuri asupra împărțirii facultăților intelectuale, și e simptomatic că tocmai în introducerea la ultima sa carte fundamentală, *Critica judecății*, el se prezintă iarăși cu o împărțire a acestora și cu explicație pe larg asupra lor, pentru a fixa locul „facultății de a judeca“ – *Urteilskraft* – cu care avea acum să se ocupe în special. Anume, între intelect, care cuprinde principiile *apriori* pentru cunoașterea naturii, și rațiune, care cuprinde principiile *apriori* ale moralei și așa-numitele

„idei“ și „idealuri“ metafizice, se așează „puterea de judecată“, capacitatea adică de a *subsuma* datele experienței subt anumite reguli, de a determina concepte, a formula judecăți și concluzii. Kant spune și așa: că ceea ce intitulează el „facultatea judecății“ este ceea ce de obicei se numește minte sănătoasă; lipsa facultății acesteia, în înțelesul dat aici, poartă obișnuit numele de prostie. Aceste trei facultăți: intelectul, rațiunea și judecata corespund, cel întâi trebuinței de a cunoaște, cea de a doua voinței și dorinților, cea din urmă – judecării sentimentelor. Corespondența aceasta din urmă între facultatea judecății și sentiment este cu desăvârșire neclară. De înțeles ar fi ca judecata să se întindă peste tot domeniul conștiinței; coincidența aceasta specială cu sentimentele este obscură. Kant însuși spune că e ceva „enigmatic“ în această relație imediată a judecății cu sentimentele, că e o mare greutate la mijloc, o problemă pe care natura a încurcat-o așa, încât soluția ei, întru cât soluție este posibilă, rămâne – zice Kant textual – „inevitabil obscură“. Este în adevăr o problemă, cum așa oamenii aplică judecata la sentimente, cu ce drept își îmbracă ei sentimentele în forme logice. În practică, aceasta nu se întâmplă numai cu sentimentele estetice, ci cu sentimente oricare. Totuși Kant nu se ocupă să critice această uzanță generală, ci pare foarte mulțumit de a fi constatat această legătură – *imediată*, cum o numește el pentru a simplifica lucrurile – între judecată și sentimentele estetice, ca să poată construi *Critica judecății* simetric, după tiparul *Criticii rațiunii pure* și a celei practice.

*

„Pot să asigur, fără să mă laud, că pe măsură ce înaintez în viață, tot mai puțin mă tem că s-ar putea ridica obiecții serioase împotriva sistemului meu. Aceasta e o convingere intimă care s-a născut de acolo că, oricând încep cercetări nouă, găsesc că sistemul meu nu e numai în acord cu el însuși, ci, chiar dacă vreodată am îndoieli în privința aplicării metodei mele la un subiect nou, n-am decât să mă refer la catalogul general al elementelor cunoașterii și al facultăților sufletului, ca să găsesc lămuriri la care nici nu mă așteptam.

Aceeași simplicitate naivă și directă, cu care, în teorie, Kant își mărturisește încrederea în sistemul elementelor cunoașterii stabilit de dânsul în *Critica rațiunii pure*, o dovedește el, în practică, aplicând principiile și, mai ales, formulele și tiparele fixate acolo, la domeniul cel nou al criticii judecății. După ce constată el însuși că facultățile sufletului – intelect, voință, sensibilitate – sunt date ultime în deosebirea și opunerea lor unele față de altele, că formează dar un *agregat* și nu un *sistem*, Kant afirmă că *trebuie* să se găsesacă o legătură între ele, că, în special, trebuie să existe o comunicare de la teorie la practică, să existe împăcare între cauzalitate și libertate, între natură și morală. Și însărcinarea de a face legătura aceasta o dă el tocmai facultății pe care o numește Judecată, și anume judecății aplicate deopotrivă la impresiile estetice și la interpretarea finalistă a naturii.

Frumusețea de o parte, de altă parte viața organică judecată teologic, ca și cum adică natura ar trăda că urmărește anumite scopuri, garantează, după credința lui Kant, că între intelect și voință, între teorie și practică, există legătură obiectivă, și, din capul locului, el afirmă simplu și fără să vază aici vreo greutate că *trebuie să presupunem prin analogie*, adică după analogia celor admise în *Critica rațiunii pure*, că și pentru facultatea judecății se va găsi un principiu *apriori*, așa cum s-a găsit pentru intelect și rațiune. Și, neapărat, deoarece presupune cu atâta hotărâre, și așteaptă prin analogie să găsească asemenea principiu *apriori*, îl și găsește.

După cum crede Kant, când judecăm că un lucru e frumos, judecata aceasta este apriorică. Acest apriorism e caracteristic judecății *estetice*, a judecății adică prin care stabilim că un lucru e frumos, și care trebuie deosebită de acele judecăți prin care enunțăm că un lucru e plăcut sau din contra. Aceste din urmă judecăți nu cuprind nimic aprioric. Ele au în vedere impresii pur senzuale, și acestea sunt absolut individuale. Gustul „senzual“ nu pretinde obligativitate generală. Ar fi „ridicul“, zice Kant, să afirmi că un lucru e frumos *numai pentru tine*. Să luăm sama la această justificare prin „ridicul“, și să observăm îndată că, în realitate, oamenii armonizează cel puțin tot atât, dacă nu mai deplin, în privința plăcutului decât în privința frumosului – și aceasta e explicabil, deoarece plăcutul se referă la organizarea elementar fiziologică, la date mult mai simple și mai generale decât acele care interesează gustul estetic. Dar Kant hotărăște, fără altă discuție, că o judecată specific estetică care nu pretinde aprioric generalitate ar fi – ridiculă. Judecățile estetice, urmează Kant, sunt, ce-i dreptul, subiective, dar totuși generale. Subiective, pentru că atunci când afirmăm că un lucru e frumos, nu înțelegem a face cunoscute calitățile sale obiective, ci anunțăm numai că obiectul provoacă în noi anume sentiment de plăcere. Frumusețea este independentă de constituția lucrului ca obiect de cunoștință, independentă prin urmare de noțiunea prin care ne lămurim acel lucru, și e liberă și de orice interes practic ce ar putea fi legat cu existența lui. Judecata estetică este expresia unei stări de pură contemplare, caracterizată printr-un anume sentiment de plăcere. Din felul cum formulăm judecata estetică se învederează că noi înțelegem că același sentiment de plăcere trebuie să se producă în orice om, față cu obiectul considerat și suntem gata să mustrăm pe acel care manifestă un gust deosebit de al nostru. Astfel, în domeniul estetic, nu putem zice că fiecare om are gustul său. Dacă am zice așa, observă Kant, ar însemna că nu există gust, adică judecată estetică cu dreptul de a cere aprobarea oricui.

Deci judecățile estetice sunt declarate subiective, pentru că acesta e caracterul lor de fapt, dar totodată și *generale*, fiindcă apriorismul, generalitatea și simetria celor trei Critice rămân veșnic, pentru Kant, obiecte de intimă și absolută adorație. *Trebuie*, afirmă el după obicei, să existe un simț comun care să ne garanteze posibilitatea comunicării generale a *oricărui* cuprins de conștiință, prin urmare și a stărilor de sentiment implicate în judecata estetică – fiindcă altminteri s-ar deschide drum scepticismului; și acest *trebuie* garantează și generalitatea judecăților estetice, cu toată subiectivitatea lor – o arbitrară și ciudată siluire a subiectivității, de fapt a judecăților estetice, și o subjugare a lor la inevitabilul apriorism și la ideea dogmatică a unei generale obligativități, siluire și subjugare ce provoacă nu numai exasperarea unui psihologist ca Victor Basch (*Essai sur l'esthétique de Kant*, 1896), ci chiar desperarea iritată a unui kantian atât de ortodox ca Hermann Cohen (*Kants Begründung der Aesthetik*[1], 1889).

O dată impusă astfel generalitatea și caracterul aprioric al judecăților despre frumos, și deoarece în *Critica rațiunii pure* există un capitol al antinomiilor, Kant construiește și aici, în critica judecății estetice, o așa-numită antinomie a gustului, tot astfel cum, de dragul simetriei, există și o *Analitică a sublimului* și o *Dialectică a judecății*, despre care de mult au observat comentatorii că aici cuprinsul nu se mai potrivește cu cadrele și că, de exemplu, *Dialectica* repetă numai ce se spusese în *Analitică*. Antinomia gustului se formulează astfel: „Teză. – Judecata estetică nu se întemeiază pe concepte, fiindcă altfel s-ar putea discuta asupra ei (și decide prin demonstrații); Antiteză. – Judecata estetică se întemeiază pe concepte, fiindcă altfel, cu toată diversitatea ei, ea nu ar mai fi nici discutabilă (nici nu s-ar putea pretinde conformarea necesară a altora cu această judecată") (*Kritik der Urteilskraft*, § 56). Soluția antinomiei estetice trebuia neapărat să semene cu acea dată antinomiilor rațiunii pure teoretice: fundamentul (der Bestimmungsgrund) gustului, prin urmare al judecăților estetice considerate ca apriorice și generale, deși subiective, se găsește în *substratul suprasensibil* al naturii noastre, deci în ideea nedeterminată și nedeterminabilă a lucrului în sine corespunzător sufletului omenesc și facultăților sale. Antinomia este caracteristică lumii sensibile; unitatea și împăcarea se găsesc dincolo, în lumea cealaltă.

*

Analiza frumosului și a gustului nu se sfârșește în această constatare a subiectivității și totuși generalității judecăților estetice. Frumoase, așa precizează Kant în altă direcție, nu pot fi numite datele exclusiv sensibile: culori și sunete, ca senzații luate, sunt, ca și impresiile simțurilor numite inferioare, numai plăcute. Frumosul rezultă numai din raporturile în care datele sensibile sunt prezentate în natură sau în opera de artă. În artele vizuale, desenul, și nu culorile, e propriu-zis frumos; în muzică, melodia, și nicidecum armoniile. Acest caracter al frumosului, Kant îl exprimă zicând că frumusețea este ceva pur formal; și el deosebește, și deosebirea e prețioasă, o frumusețe pe care o numește „liberă" – cum e aceea a desenelor pur ornamentale, unde nu se indică figuri de obiecte reale, sau așa-numitele fantezii în muzică, cazuri, prin urmare, unde formele sunt libere sau goale de orice înțeles conceptual; pe câtă vreme frumusețea unui om, a unui animal, a unei clădiri, nu e liberă, și Kant o numește „aderență" (anhängend), fiindcă în aceste cazuri intervine ideea de perfecție, adică de realizare a unui model, prin

urmare de o construcție a naturii sau a artei făcută cu anume scop. Astfel Kant adaogă la caracterele frumuseții pure și pe acela de a plăcea fără scop: în judecățile exclusiv estetice nu ținem samă, ori nici chiar nu avem conștiință că lucrul judecat ar realiza o idee, și nu ne gândim cât de puțin să-l comparăm cu un model. Ceea ce cuprinde, în definitiv, judecata estetică este nu numai o anume potrivire armonică a obiectului cu facultățile spiritului: frumos e lucrul care pune de acord, în noi, imaginația, adică datele simțurilor schematizate autonom de spiritul nostru, cu inteligența, cu noțiunile abstracte prin care dăm interpretare definitivă acelor date, le transformăm în aceea ce Kant numește experiență. Acest acord între imaginație și inteligență se reflectă subiectiv în noi prin acea specifică plăcere care este sentimentul estetic. În judecata estetică, exprimăm deci, în special, că obiectul produce în noi acest sentiment, și aceasta e, în ultimul înțeles, subiectivitatea judecăților de care vorbim. Și e numai o consecință secundară a lor că obiectul astfel judecat se poate considera subt categoria scopului, că e, adică, sau prin finalitate naturală sau prin intenție omenească, făcut pentru a produce acea armonie a facultăților din care se naște sentimentul estetic. Deși pentru această tratare psihologică a impresiei estetice, ca și pentru teoria geniului artistic, Kant e dator, în multe privinți, unor predecesori și contimporani englezi și germani, prin rigoarea și profunzimea precizărilor sale, el ia, aici, parte însemnată în formarea esteticii moderne (vezi, pentru izvoarele esteticii lui Kant, în punctul acesta, M. Schlapp, *Kants Lehre vom Genie und die Entstehung der Kritick der Urteilskraft*[2], 1899).

Din generalitatea judecății estetice, Kant încheiase, cum s-a arătat mai sus, că trebuie să existe un simț estetic comun, fiindcă altfel judecata estetică ar fi „numai un joc subiectiv al facultăților noastre, așa cum vrea scepticismul" (*Kritik der Urteilskraft*, § 21). Să subliniem încă o dată acest exemplu atât de eminent pentru caracterizarea gândirii lui Kant: trebuie să fie așa, fiindcă altfel ar avea dreptate scepticismul. Că un oarecare „scepticism" ar putea avea înțeles și rol în domeniul esteticii, Kant nu-și permite să se întrebe. Din subiectivitatea judecății estetice Kant încheie, de altă parte, că nu pot exista reguli obiectiv valabile pentru crearea și judecarea frumosului, creare pe care el o deosebește strict de tehnică. Singure produsele geniului funcționează ca modele exemplare; și acestea operează nu prin simplă imitare sau aplicare mecanică de reguli, ci prin liberă stimulare a inspirației de la geniu la geniu. El numește *geniu* artistic capacitatea de a exprima „idei estetice"; iar idei estetice numește Kant acele reprezentări ale fanteziei *care dau mult de gândit*, fără ca să fie posibil de a le cuprinde într-o noțiune adecvată. Ideile estetice sunt opusul ideilor rațiunii; cele dintâi sunt imagini ce nu pot fi închise în noțiuni abstracte; cele din urmă sunt noțiuni abstracte intraductibile în imagini adecvate. Și exemplele de idei estetice date de Kant sunt cu deosebire instructive pentru cine caută să înțeleagă gândirea lui despre artă și frumos în general. Pentru dânsul, idei estetice sunt, prin excelență, alegoriile și atributele simbolice ale zeilor, sau ale altor figuri cu înțeles; și în legătură cu aceasta el dă ca exemplu de mare frumusețe poetică fraza aceasta: Soarele izvora din nori, așa cum izvorăște liniștea din virtute. În poezie ca și în alte arte gustul lui Kant era didactic până la extrem. Cu acest didacticism ajungem la concluzia cea mai simptomatică a esteticii lui Kant: „dacă artele frumoase, scrie el, nu ar fi puse în legătură, de aproape sau de departe, cu ideile morale, care singure poartă cu sine o delectare proprie, atunci soarta din urmă a acelor arte ar fi să servească numai ca distracție; iar trebuința de distracție se irită pe măsură ce o satisfacem, și aduce pe om să fie nefolositor și nemulțumit cu el însuși (*Kritik der Urteilskraft,* § 52). În această condamnare a artelor la o tutelă morală, Kant arată, în particular și concret, ceea ce afirmă el despre frumusețe în general și abstract. Aici se adaoge și o neprevăzută interpretare a apriorității estetice; numai întrucât frumosul este simbolul binelui moral, poate el să placă așa fel, încât judecata estetică să aibă dreptul a cere asentimentul oricui. Astfel, în judecata estetică sufletul ia cunoștință de o înnobilare și o înălțare peste simpla plăcere dată de impresiile sensibile. Bunul-gust privește dincolo de lumea simțurilor spre Inteligibil; el face trecerea de la impresia sensibilă la interesul moral, și deprinde imaginația a cunoaște o plăcere curată de orice element senzual. „Gustul este, în definitiv, capacitatea de a judeca idei morale îmbrăcate în forme sensibile, slujindu-se pentru aceasta de oarecare analogie între sensibilitate și moralitate" (*Kritik der Urteilskraft,* § 60).

Mai direct decât frumosul ne leagă sublimul cu lumea suprasensibilă. Cu cât spectacolele mărețe ale naturii par a întrece orice margini ale fantaziei, cu cât ne pătrund mai mult cu un fel de spaimă sfântă, cu atât se trezește în noi conștiința rațiunii practice, a puterii noastre morale, care e mai presus de orice putere naturală, și ale cărei temelii stau dincolo de lumea aceasta.

*

Mărturisirea lui Kant, cum că lui i-a fost scris să fie îndrăgostit de metafizică nu am dat-o, la început, completă. El adaogă: „deși am iubit metafizica, rareori mi-a arătat ea oarecare favoare". De ce a fost nevoit Kant să constate această lipsă de reciprocitate?

Metafizica este doar, altminteri, nu se poate mai ospitalieră pentru spiritele abstracte, ajunge un pas spre dânsa, pentru ca ea să prinză omul întreg. Kant însă a avut un păcat incurabil în fața ei. Dragostea lui nu era simplă, și era nehotărâtă. El contractase în altă parte o legătură de înalt și sfânt respect către științele exacte, atât de impunătoare în prestigiul măreț pe care li-l dase Newton. De aici s-a născut drama în gândirea lui Kant. Necontenită este ispita metafizicii, necontenită și truda de a-i impune ca model rigoarea severă, eleganța gravă și sigură a științei exacte; și nu fără amărăciune constată el infirmitatea radicală a metafizicii față cu acest înalt ideal. Kant pare agitat în ascuns de dorinți și de regrete, că metafizica, cu ispita ei fatală pentru dânsul, nu samănă științei. De aceea o dojenește și se leapădă de ea, o acuză de visări netrebnice, de vorbărie goală – putem zice în scurt: de neseriozitate – pentru ca, precum obișnuit se întâmplă în asemenea situații fatale, să se întoarcă apoi tot la dânsa. Și cu sfidările cele mai neașteptate ale logicei, cu prețul inconsecvențelor celor mai compromițătoare, el deschide larg ușa metafizicii, abia numai ce o închisese după dânsa. Astfel, după enormă și minuțioasă trudă de a tăia comunicația cu suprasensibilul, Kant, prin subterfugii imposibil naive, caută să lege iarăși firul, și cu această surprinzătoare faptă încheie el critica judecății ca și pe acea a rațiunii pure.

Școlarul cel mai vestit al lui Kant, în ce privește estetica, Schiller, face următoarea judecată despre sistemele filozofice în general: „s-ar putea zice, fără nici o altă cercetare, că o filozofie este greșită, îndată ce rezultatele ei se află în contrazicere cu simțul comun; cu același drept însă o putem suspecta dacă forma și metoda ei au simțul comun de partea lor". Formula pare dinadins făcută pentru filozofia lui Kant, unde rezultatele au totdeauna grijă să confirme metafizica simțului comun.

În estetică, concluziile lui Kant rămân în tradiția veche a credințelor platonice și creștine, inclusiv pesimismul lor. Deprecierea lumii simțurilor vorbește lămurit, peste tot, în filozofia kantiană. Simetrica revenire la suprasensibil ca la o valoare față de care cele pământești trebuie să se plece cu totul, e semn neîndoielnic pentru cele ce spunem.

Prietinul și biograful lui Kant, pastorul Borowski scrie: „Toți l-am auzit, toți am cetit, în scrisorile lui, că în nici un chip nu ar fi primit el să-și trăiască viața a doua oară." E tocmai întrebarea prin care Nietzsche căuta să aleagă pe optimiști de pesimiști. Kant răspunsese dar, cu hotărâre, negativ. În el vitalitatea fizică era săracă; farmecul arzător și misterios al bunurilor pământești nu l-a putut cunoaște. Zice Kant într-o scrisoare: „multe lucruri gândesc eu cu cea mai clară convingere, lucruri pe care niciodată nu voi avea curajul să le spun"… În fond, nici metafizica nu i-a fost decât o consolare foarte îndoielnică. Din umanitate, însă, și pentru dragostea lui de metafizică, el urma să o recomande călduros celorlalți.

Viața Românească, nr. 1, 1929, p. 92–103.

LESSING DUPĂ DOUĂ VEACURI

A cădea în rândul clasicilor școlărești este adeseori o aventură mortală. Pentru câteva capitole sau scene, selecționate de gustul pedagogilor, se eclipsează frumuseți cu totul suprașcolare; și redobândirea atenției omului matur se obține anevoios. Lecturile din școală lasă amintiri de solidă repulsiune. Este impresionant pe viață să fi silabisit câteva paragrafe din Lessing, numai pentru a învăța deosebirea între verbele tari și cele slabe. Mister grozav al pedagogiei aplicate, de când se pomenește! De ce se învață declinările și conjugările din Eshil, din Shakespeare, din Molière, și nu exclusiv cu texte anume compuse de dascăli sau în autori care nu-s buni decât să fie anatomizați gramatical? Cel puțin o gravă stupiditate pare implicată în acest mister; căci oamenii școlii, după zeci de veacuri, tot nu au reușit să ia seama, cum amintirea unor scriitori buni rămâne, în multe capete bune, legată cu o definitivă scârbă.

*

Lessing, Heine, Nietzsche sunt valori eclatante ale prozei artistice germane... Cine astăzi ar putea nega cinstit plictiseala magistrală, imperturbabilă, aproape gigantică, a prozei lui Goethe, sau egalitatea incoloră și domoală a lui Schiller?

Astfel, cine a deprins nemțește de ajuns pentru a nu se mai gândi iritat la dicționar decât din sută în sută de pagini va găsi, cred, în cei trei, numiți la început, capacitățile de artă ale limbii germane aproape complecte. Nietzsche și Lessing sunt meniți să instruiască și prin contrastele care, alternativ, ascund și luminează ceea ce-i leagă în aceeași tradiție propriu germană. Cetitorul informat va simți oricând farmecul înrudirii de stil și metodă între două atât de diverse lucrări ca *Laokoon* și *Nașterea tragediei din spiritul muzicii*.

Vinul nobil al lui Zarathustra a îmbătat, de atâți ani, puzderie de maimuțe patetice – care se prefac patetice, adică – și pentru lămurirea ilustră a ridicolului lor, astăzi debordant, nu se poate închipui alt reactiv atât de specific cum este sobrietatea lui Lessing.

De la acest rar artist al conciziei s-au păstrat schițele, de studii diverse, din care s-a pregătit *Laokoon*. Sunt, unele, aforisme scurte, altele sunt argumentări dezvoltate; în toate scapără, în plin, expresia scurtă și scânteietoare pe care neostenit o caută inteligența nemiloasă cu ea însăși. Vioiciunea sanguinică, verva limpede și neistovită, atenția aspră asupra distingerii și legării ideilor fac din aceste împrejmuiri, și aprige și bine socotite, ale unei teze de estetică, pe atunci actuală, un monument exemplar al gândirii clasice. Rațiune, ordine, legătură necesară, variație și unitate, echilibru între intelect și voință, între intenție logică și imagine plastică se îmbină în acordul de voioasă și sigură plenitudine ce răsună cu viguroasă claritate.

*

Teatrul lui Lessing este, în mare parte, mort – dar, tocmai pentru străini, poate nu atât de mort ca al lui Schiller sau al lui Goethe (deoarece *Faust* nu-i teatru). Scurtimea febrilă a dialogului în *Emilia Galotti*, humorul cuminte din *Nathan* mai pot captiva spontan atenția cetitorului și a spectatorului de astăzi.

Discuțiile de dogme estetice ale vremii lui nu mai sunt ale noastre și didacticismul pe care Lessing îl are comun cu veacul său îl respingem fără rezervă. Înainte de Lessing, francezii singuri dezlănțuiseră critica nemiloasă a tragediei lor clasice, iar nevoia de a demonstra pe Shakespeare contra lui Racine astăzi nu mai există. Însă forța polemică, însă asprimile strălucite ale pamfletului, însă logica elegant înverșunată, păstrează lui Lessing farmec viu, pentru oricine simte frumusețea poruncitoare a raționamentului, prestigiul ciudat și irezistibil al pasiunii logicizate.

*

Și cine ca Lessing a dus, cu simț atât de sigur pentru specificitatea unui spirit național, lupta împotriva caraghioaselor mofturi zămislite de imitări neroade ale unei arte străine și fatal opuse spiritului și gustului german? Și, ca dinadins, s-a întâmplat ca tocmai el, cel instruit în literatura franțuzească, să fie și exemplu viu de asimilare activă și autonomă a unei culturi străine.

Critica lui, și în grad de ceartă chiar, rămâne erudită și filozofică. Scrupulul logic și scrupulul empiric nu-l părăsesc niciodată. În aceasta, opera lui este modernă, egal liberă și de savantlâcul elefantic moștenit și trecut de la Renaștere până la sfârșitul veacului XVIII, și de dogmatica ușuratică și simplistă a versificatorilor de *Artă poetică*. Lessing știe valoarea amănuntului precis, a deosebirii minuțioase. Aceasta dă viață, și astăzi, textului său.

„Grobienia cinstită îmi place mai bine decât politețea târâtoare și dulceagă." Cu această declarație s-a aruncat Lessing în cearta cu tânărul, abilul și mofturosul profesor Klotz. Este vizibil că preferința lui Lessing devine astăzi profund actuală.

Fiindcă teologia reintră acum în domeniul literar, nu se mai poate zice că personalismul religios și polemicele lui Lessing cu pastorii ortodoxi ar fi niște simple epizoade ale unui trecut irevocabil. Iar cine vrea să cunoască, în expresie memorabilă, cele două chipuri eterne ale vieții religioase, pe cel pătimaș și pe cel senin și înțelegător, să cetească, după *Cugetările lui Pascal,* aforismele lui Lessing pentru *Educarea neamului omenesc.*

*

„Sa Majesté a voulu faire des vers mauvais; Sa Majesté y a parfaitement réussi."

Amintirea acestei vechi glume de curte se impune, când filozofi și literați de elită pornesc campanie contra inteligenței. Căci, de cuvânt, literați de masă s-au năpustit lacom să realizeze contrarul inteligenței. „Sa Majesté y réussit parfaitement."

Dintre fețele dumnezeirii, Sfântul Duh este acel ce cată spre prea puțini dintre muritori.

Rară, divin de rară, este cum a fost în Lessing întovărășirea din plin a pasiunii cu inteligența.

Era în adevăr pasionat, era în adevăr inteligent – și pasionat de inteligență. Aceasta-i creează, poate, actualitate eminentă.

Adevărul literar și artistic, nr. 424, 20 ianuarie 1929, p. 3.

BIBLIA ȘI LITERAȚII

După ce o parte din lumea europeană, și cea mai cu știință de carte, a încetat de a mai fi bisericoasă, diverși literați au început să recomande publicului cetirea Bibliei, și au încercat să scoată dresuri nouă pentru stil, din comoara indefinibilă a graiului sfânt. Scribul laic descoperea, cum se zice, „poezia" Sfintei Scripturi. Trecerea Bibliei în „literatură" era desigur un simptom de slăbire a vitalității sale religioase. Poate însă și de refacere.

Dumnezeu știe cât e de curat cugetul literaților care întreprind să cânte, cărților străvechi și sfinte laudă nouă. Fariseismul se naște destul de natural, în omul de condei. Își vor fi făcând scriitorii socoteală că, din partea Cărții Cărților nu-i amenință vreo primejdioasă concurență. Între Biblie și consumatorul de literatură stau doar, enorme și compacte, cărțile și gazetele, broșurile și revistele și filmele zilei. Siropul searbăd, dar colorat din gros, al lui Giovanni Papini a făcut să se caște, astăzi, gurile tuturor snobilor religioși. Drept e că apa limpede a Evangheliilor n-a fost făcută pentru dânșii.

Literații care, pentru mica lor bucătărie, rup din trupul prestigios al Scripturii, și-și umflă glasul ca să vorbească de cărțile sfinte, se știu bine asigurați de fidelitatea mecanică a cititorilor de care au nevoie. Acești cititori nu-s în stare să meargă până la cetirea Bibliei. De unde ar avea ei asemenea originală inițiativă? Pentru ca să faci eventual un citat din Biblie, n-ai nevoie s-o cetești. Și apoi ce mai înseamnă ca ornament, pentru ambiția culturală a consumatorului de literatură, un citat din Scriptură?

Pe vremuri, clericii au trebuit să subțieze, câteodată să și năclăiască prin parafrazări și transpuneri, cuprinsul cărților sfinte. În timpurile nouă s-au amestecat și laicii în această meserie bisericească. Dar clericii care, din vremea Carlovingienilor până la Renaștere, scurtau sau lungeau, în stihuri și proză populară, psalmii, parabolele din Evanghelii și viețile minunate ale Sfinților, erau niște creștini naivi, ca și poporenii fără știință de carte, pentru a căror mângâiere și duhovnicească desfătare se recitau acele smerite scrieri. Cine va ști să observe alături una de alta, Viața Sfântului Alexe omul-lui-Dumnezeu povestită în cel mai vechi text francez literaricește apreciabil, cu așa-numita poezie biblică din ATALIA sau ESTERA lui Racine, va simți, pipăit, ce desparte pe literatul umanist și om de lume, de clericul care cetea și credea numai în cărțile sfinte, fiindcă de altele nici nu știa. Și încă: Racine fusese crescut în mare evlavie – foarte cărturărească desigur, – și, la bătrânețe iarăși la evlavie se întoarce; dar între aceste două evlavii, omul își face viața în culise și în alcove, între fuste adică, și pe lângă marchizi și prinți epicurei, care egal își băteau joc de iad ca și de ceruri. Jansenistului ambițios de eleganțe și simțitor fără margini la toate ispitele gloriei, îi piere Biblia din suflet; îi rămâne numai aceea ce critica oficială binevoiește a numi „lirism“ biblic, – era un lirism exact pentru pension de fete. Fetele l-au recitat gândindu-se la altcineva decât la Atotputernicul și la arhanghelii săi, și s-a turburat școala. Doamna de Maintenon, care avea nas bun – și experiențe de tot felul – opri definitiv teatrul acesta în internat, oricât de evlavios și biblic se înfățișa.

Se poate ușor presupune că elocvența neobosită a lui Chateaubriand pe subiecte creștine, a ajutat solid la eclipsarea Bibliei. Se întâmplă, în adevăr, inevitabil așa: îl crezi pe cuvânt pe acel ce-ți vorbește înflorit de o carte veche, și aluneci ușor în închipuirea că-i cunoști și tu frumusețea și înțelesul; deosebit că un Chateaubriand sau altul îți ia timpul în care ai ceti Biblia.

Și apoi Sfânta Scriptură e carte pentru recetit; ceea ce și făceau oamenii care o deschideau din trebuință neprefăcută a inimii și a spiritului, și pentru că alte multe cărți nici nu veneau să le turbure curiozitatea. Ce s-ar face literații dacă oamenii s-ar apuca să receteească? Prăpăstioasă răsturnare de adevăr. Astăzi, zeci de mii de stilografe dau cetitorului zilnic sau ceva mai rar, – scriptură. Și tot alta și alta. Cel puțin așa trebuie să pară, fiindcă se lucrează sub dogma noutății perpetue. Ce ar fi dac-ar prinde cetitorul de veste, că noutatea mărfii literare e măsluită, și s-ar întoarce supărat să receteească Biblia?

Huysmans, cel mai onest dintre literații convertiți, se necăjea grozav de câte ori întâlnea artă religioasă de prost gust.

Gustul prost specific ecleziastic stârnea în Huysmans furii care-i inspiră invective vrednice de Prooroci. Intra, în adevăr, în mixtura lui sufletească, stofă din Vechiul Testament. Cărțile acestui considerabil artist catolic sunt o cetire unic sănătoasă, când ți se apleacă de la suflet, după o consumație imprudentă din literatura dulceag bâhlită a atâtor creștini proaspeți cu miros stricat. Huysmans lasă un dor serios de cetit Scriptura și Viețile Sfinților. Dar consumatorul comun de literatură nu ajunge la Huysmans; pierde dar și o excelentă ocazie de a pătrunde până la Biblie. Literații care servesc pe acest consumator sunt și aici, apărați, dublu, de orice primejdioasă concurență.

Câte duzini de simpli amatori vor fi cetit CARTEA LUI IOV sau ECLESIASTUL în traducerea comentată a lui Renan? Sute de mii însă au sorbit din cofetăria echivocă, celebră sub firma: VIAȚA LUI ISUS.

Cetitorul, dacă ar putea gândi, ar striga literaților care-i fac articolul Bibliei: aș lua Biblia, dacă v-ați da voi la o parte. Norocul literaților: cetitorul n-are timp să gândească, și ei își pot urma negustoria sau jucăria în voie.

Dreptatea, III, nr. 442, 31 martie 1929, p. 3.

POMENIREA LUI SHAKESPEARE

Cer iertare publicului cunoscător dar mai cu seamă lui Ion Marin Sadoveanu, fiindcă, fără să am o deosebită calitate de a judeca arta vorbitului, mă amestec, și numesc strălucită conferința lui din seara trecută. Strălucită, și sobră, și plină de solidă știință și gândire. Mi se pare că virtuțile care pot să dea asemenea rezultat nu stau prea adesea împreună. Cu definitivă încredere își poate zice pubicul că norocul i-a dat un vorbitor de rară valoare. Fără îndoială, claritatea și siguranța cu deosebire elegantă a expunerii sale, în prelegerea de care vorbesc, nu se datora numai acelei capacități pe care, sumar și popular, o numim darul vorbirii; era, încă mai mult, reflexul firesc al competinței sale în istoria dramei și a teatrului.

Să vorbească despre arta lui Shakespeare fără exemple *ad oculos*, l-ar fi lăsat pe el însuși, ca și pe ascultător, stimulat dar nesatisfăcut. Această nesatisfacție Sadoveanu a presimțit-o; și artiști aleși, din personalul Teatrului Național, au venit să-i ilustreze analizele.

Lui Shakespeare i s-a făcut seara trecută, în București, demnă și frumoasă pomenire.

*

„Tu ești din forma cea dintâi, ești veșnică minune.“

Cuvintele cu care, simplu și superb, geniul poetului român se apostrofa, nemărturisit, pe sine însuși, să le întoarcem, fără a încerca zadarnic altele mai potrivite, actorului și scriitorului de teatru din Londra Elisabetei.

Amintea Sadoveanu că, oriunde, în lungul vremii, teatrul lui Shakespeare se făcea cunoscut pentru întâia oară vreunei societăți europene, oamenii simțeau că descopăr o lume nouă întreagă. Desigur; fiindcă în Shakespeare, omul modern s-a descoperit pe sine însuși, și aceasta era imens. Sufletul evului mediu era, față de cel antic, un suflet nou; însă el era naiv, nu se știa pe sine. Sufletul Renașterii, cu derivatele lui literare, a fost suflet școlăresc, totdeauna dominat și deformat, într-un grad oarecare, de ambiții cărturare. În Shakespeare, naivitatea medievală se luminează printr-o reflecție nouă, de o spontaneitate gigantică.

Libertatea structurii artistice, moștenită de acest geniu și desăvârșită de dânsul, a fost astfel încât opera lui este o anticipare aproape totală a tuturor inovațiilor pe care le-a trăit arta europeană de atunci încoace. Omul acesta a adus prima noutate considerabilă, după arta greacă. Desigur arta lui ar putea fi subsumată, la rigoare, unei idei grecești, ideii de artă dionizică; dar să observăm îndată că termenul și conceptul acesta sunt extrase și abstrase de către un supraromantic modern din practica greacă.

Însă Shakespeare nu a fost un humanist. El, întru nimic, nu era școlar, cum au fost toți artiștii de după Renaștere, în țările latine. Lecturile lui clasice, puține și naive, i-au servit ca oarecare alt material brut, pentru prelucrarea dramatică. El a ignorat cu desăvârșire acel devotament plecat, sfios până la servilitate, uneori până la imbecilitate, față cu textul antic, gândirea și visarea lui sunt genuine, și dacă retorii simt nevoia să-l clarifice eshilian, ei ar trebui numaidecât să adauge că Shakespeare a fost eshilian fără să știe.

De când oamenii au cunoscut slovele și s-au încătușat în tradiții cărturare, problema supremă în viața artei a rămas ca, din vreme în vreme, să apară o sensibilitate și un spirit cu puteri elementare de a vedea lumea peste carte. În Shakespeare s-au încarnat, în formă exemplară pentru noi, europenii, asemenea puteri elementare de percepție artistică. Și aici iarăși nimeni altul nu ne poate ajuta cu vorbe mai bine decât Eminescu: Shakespeare este un „începător de vremuri“.

Cultura Renașterii a nutrit talente onorabile sau strălucite. Cu toată îndărătnicia unei critice academice, adeseori prea puțin luminată, de a glorifica arta clasicistă, tocmai pentru semnificarea, general umană, cum se zice, a ideologiei cuprinse în această artă, produsele ei s-au dovedit a fi iremediabil locale. Deși literatura, îndeosebi teatrul clasicist, a făcut modă îndelungată, cu vremea se învederează, din ce în ce mai definitiv, îngustimea și puținătatea schematică a acestor forme de artă. Singură arta lui Shakespeare, dintre toate formele prin care s-a deschis vârsta modernă, s-a impus irezistibil ca valoare real europeană.

Arta clasicistă credea și vroia – cu rezerve și scuze nesigure și fracționar mărturisite – să continue arta antică. Shakespeare nu a continuat; el a început. Tradiția locală engleză, în care a debutat, rămâne element neglijabil, față de vigoarea supranormală a spontaneității lui individuale. Sigur, disciplina clasicistă a avut efectul util de a sluji la izolarea dramaticului ca atare: ea a lăsat ca moștenire tehnică preocuparea de abilități scenice. Dar e o curioasă îndărătnicie să se caute în teatrul clasicist secretul înțelegerii psihologice și, încă mai puțin, al rafinamentului psihologic, după ce lumea îl are pe Shakespeare.

Coincidențele istorice au vrut ca tragicul propriu-zis, în formă nouă, să se renască în teatrul englez. În teatrul francez clasic, legendele și istoriile eline și romane, păstrate prin simplu respect școlar, persistă ca un cadru absurd pentru substanța de incidente familiare percepute burghezește, și asupra naturii cărora numai dicțiunea elocventă poate să înșele pe ageamii, pe diletanții nebăgători de seamă și ușurateci, în sfârșit, pe acei incurabil prinși în rutina unei discipline literare naționale, devenită de câteva decenii patent naționalistă.

Tragicul îl naște simțul misterioasei necesități, în care se desfășoară priveliștea întreagă a fenomenelor. Mărginit la conflicte în sânul vieții sociale, omul poate fi nenorocit, sau altfel interesant, dar nu tragic – dacă vrem totuși să păstrăm oarecare strictețe în uzul vorbelor. De aceea, din așa-numita „tragedie“ clasică a rezultat, atât de inevitabil și logic, drama burgheză, devenită în zilele noastre *piesa* dureros sentimentală, cu sau fără revolver – obișnuit fără.

Shakespeare însă a transpus și comedia în perspectiva adâncă a necesității cosmice, așezând-o în planul poeziei, risipind în ea simboale stranii și nebune, dându-i rezonanța filozofică a humorului, care o scoate din cercul malițiozității strâmte și tendențioase a satirei.

*

Românii nu au tradiție humanistă. Cel mai hotărâtor artist literar al lor, Eminescu, poate și cel mai profund cultivat între toți artiștii europeni ai vremii sale, s-a format și a creat dincolo de cercul clasicismului. Motive și procedee antic păgânești, în literatura română nu au fost și nu pot fi decât prilej de copilării rutinare, sau de câteva grimase mai mult. Și bunul-gust, și inteligența literară ne spun că Shakespeare e maestrul cel mare și pentru noi.

Dreptatea, nr. 462, 27 aprilie 1929.

SOFISMUL DESPRE ESTET

Să ne aducem aminte, mai întâi, că acest cuvânt a intrat în circulația comună pe la anii nouăzeci ai veacului trecut, și cu rezonanță comică, de la început. Pentru unii oameni, care nu stăruie asupra nuanțelor, *estet* e sinonim cu *dandy*. Când întrebuințează cuvântul fără ironie, cei mai mulți zic, astăzi, estet în loc de om de gust, cum se zicea, foarte clar, mai demult, sau în loc de cunoscător de artă. În rezumat: *estet*, sau servește ca epitet ironic sau e de prisos. Adică, *estet* e, de exemplu, domnul care spune, dulce și senin, că e gata să gâtuie pe tatu-său mai bine decât să nu-și potrivească, în lege, culoarea cravatei cu nuanța ochilor, și tăietura gulerului cu linia sprincenelor. Ca substrat empiric, estet e, la un rang înalt și întrucâtva complicat, aceea ce în bucureșteana populară se numește un *chimiță*. Se înțelege atunci cum, în ceartă literară, cuvântul poate fi o înjurie utilă. Estet e, cum am zice, un caraghios care face pe maniacul de artă.

Întrucât vremea noastră a cunoscut un snobism acut foarte generalizat, a fost inevitabil ca arta să fie snobilor pretext de poză și frază: fenomen banal în mai toate societățile producătoare de cultură, și, neapărat, în acele imitatoare de cultură. Astfel am putut vedea arendași sau petroliști balcanici, obligați, după doi-trei ani buni în afaceri, să ajungă cunoscători în sticlărie artistică sau în covoare persane – încarnare locală și nouă a unui material de comedie vechi și răspândit în toată lumea. Estetul, adică snobul artistizant, a și fost denunțat și satirizat de ironia publică, pretutindeni. Lucrul ar fi rămas clar, prin urmare, dacă lângă persiflarea estetului nu răsărea un sofism care s-a înrădăcinat solid și a înflorit cu grase flori vulgare. Acest sofism însă nu a fost încă denunțat de ajuns.

Pentru a face front energic contra estetului, care poartă arta în eșarpă și joacă pe epilepticul frumosului perpetuu, o sumă de istorici, moraliști, sociologi, și nu mai puțin de cetățeni puri – adică fără nici un alt geniu decât al cetățeniei – au căutat, și cu succes, să acrediteze, în principiu și metodă, că chiar în prezența operei de artă întrebările estetice sunt oțioase, frivole, sau, mai politicos, secundare cu nuanța de: neglijabile. Această viclenie prea puțin subtilă și, obișnuit, reeditată naiv, formează pentru cei mulți însăși substanța filozofiei artei.

Se poate nădăjdui totuși că chiar inteligențelor simple le stă în putere să se lumineze într-atât, ca să vază că e normal și, oarecum obligator, să interpretezi arta

mai întâi estetic, să o judeci după norme artistice, fiindcă e artă, și nu de alta. Pe urmă: liber e oricare să întrebuințeze arta cum îl taie capul, cum îl duce gustul.

Mi se pare că postulatul acesta e și logic, și modest.

Judecata comună despre artă, în afară de ingredientele tradiționale, morale și religioase, care nutresc gândirea populară întreagă, se află încă sub apăsarea unor idei filozofice ce se ofereau ca proaspete acum un veac. Vorbesc de interpretarea așa-numită istorică și psihologică a fenomenelor de cultură. Transpus în vulgar, istorismul a dat vigoare nouă unui drept vechi popular de a vorbi pe delături despre artă, ca și despre orice alta. Divagării sistematice în materie de artă i s-a dat, în limbă de foileton, adeseori titlul glorios de critică largă, înțelegătoare, umană, și alte sonorități decorative în același ton. În fața, se întâmpla o adevărată eclipsare a unui întreg domeniu al spiritului, în capetele unor teoreticiani sau ale unor propagandiști, care, lăturalnic, se credeau chemați să se pronunțe și despre artă – din obligație de a filozofa, cum se zice azi, *integral*, despre viața spiritului și vicisitudinile corespunzătoare ale culturii.

Pe când se acreditau pe primul plan al popularității aceste nobile concepții, de o parte și departe de filozofiile curente ale bunului-simț scientifizat și umanitar, se clarifica, în conștiința însăși a artiștilor și a celor în stare să-i înțeleagă, ideea experienței estetice și ideea activității artistice ca atitudini specifice ale spiritului. Opoziția între tipul artistic și tipurile străine de artă e veche în Europa, și apare chiar la oamenii Renașterii. Ceea ce în istoria ideilor literare a rămas numit cu formula franceză a *artei pentru artă*, nu-i decât desăvârșirea unui proces început de mult, și formează un capitol, desigur nu eclatant, dar subtil, al trecerii spiritului european dintr-o prelungă nevrâstnicie la o liberă și clară exercitare a puterilor sale diverse: e trecerea dintr-o unitate confuză la o diversitate limpede și ireductibilă.

Însă pentru gândirea comună, indistincția este un conform firesc; și în ocazii solemne indistincția poartă titlul prestigios, dar foarte insuficient verificat, de *unitate*. De aceea se obiectează atât de comun că nu există o stare distinctă a spiritului care s-ar putea numi – estetică, prin urmare, nici o activitate specific artistică. E doctrina, scumpă cetățenilor nediferențiați, a omului întreg. Din asociațiile gelatinoase în care trăiește natural mintea cetățeanului simplu și pur, se deschide prea greu drum de înțelegere spre atitudinile externe, unilaterale, inevitabile ale vieții spirituale în formele ei cele mai intense.

„Omul întreg“ este cetățeanul pur care, pe cerdacul viei, pe când ascultă cum zic lăutarii, face ochi dulci vecinei și apoi ochi melancolici apusului trandafiriu, își aduce aminte de farmecele pe veci duse ale adolescenței, și din toate aceste se îndeamnă, reglementar, a scrie o idilă răzășească cu parfum de cronici.

Adevărat: experiența estetică și activitatea artistică sunt stări neverosimile pentru majoritatea cetățenilor. În conștiința lor rudimentele acelei experiențe și activități sunt difuz implicate în stări și interese sentimental practice. Se poate însă dovedi, și s-a dovedit abundent, că există oameni cu o psihologie astfel, încât, din pornire și prin necesitate naturală, trăiesc și lucrează, o bună parte a vieții lor, într-o concentrare fantastică a puterilor intelectuale asupra unei singure sfere a sensibilității. Aceștia sunt artiștii. Puterea lor instinctivă de a trăi cu ochiul, sau cu urechea, sau cu imagini din memorie și fantezie, se preface în sisteme complicate de expresie, și tehnica artistică se constituie din probleme și soluții straniu impenetrabile pentru oricine nu are firească chemare de a le trăi activ. Firesc înseamnă aici: fizic și fiziologic.

Nu poate fi mai esențial străin spiritul lui Picasso sau al lui Stravinski de experiența lui Michelson și Morley, decât e gândirea lui Einstein de problemele artistice ale lui Cocteau.

Măsurați în raport cu cetățeanul pur, artiștii sunt niște dezechilibrați. Aceasta se arată cu deosebire în acel excluzivism al atenției, care e veșnică pricină de stupidă mirare și de groasă ironie din partea cetățenilor echilibrați.

Oamenii din generația mea își amintesc încă de cartea unde un cetățean echilibrat perfect, grosolanul gazetar Max Nordau, afurisea, pe baza bunului-simț luminat de ultimele noutăți medico-psihologice, toată arta și literatura de la sfârșitul secolului XIX. Acolo înjuria cea mai slabă era tocmai calificativul *estet*; gama se termina la imbecil și idiot.

Cartea aceasta a murit. Era sinceră și extremă monumental. Astăzi încă poate fi reamintită util, ca exemplu ilustru al unei neînțelegeri tradiționale. Momentul istoric a încarnat în Nordau pe cetățeanul simplu și pur, întărit cu cele mai noi – pe atunci! – date științifice de curs popular. E distractiv să observi, într-un asemenea caz amplificat, că faptele care înfuriau pe medicul foiletonist până la comică spumegare nu erau decât niște foarte evidente inovări specific artistice.

Adevărul literar și artistic, nr. 447, 30 iunie 1929, p. 1.

PENTRU PROZA LUI HEINE

Lui Barbu Lăzăreanu

„Mein Fräulein, seien Sie munter,
Es ist ein altes Stück:
Hier vorne geht sie unter,
Und kommt von hinten zurück."[1]

Poetul, adică, potolește astfel melancolia de rigoare a domnișoarei care privește pe malul mării un apus de soare inevitabil.

În strofă lirică, Heine își bate joc de o situație lirică dintre cele mai durabil consacrate: aceasta e, se poate zice, schema revoluției literare pe care el avea să o înceapă. A fost o misiune fatală; fiindcă era în sufletul lui o rară și ciudată împărechere de simț liric cu simț critic, amândouă aceste extreme deopotrivă autentice și de intensitate curios egală. Spontaneitatea cu care acest om își spulbera sentimentele este punctul strălucitor ce captivează mai întâi în el. Prin Heine se întâmplă o deplasare neprevăzută în sufletul și în arta europeană. Născut și crescut în plină înviere a unui sentimentalism nou, ce se nutrea lacom din așa-numita poezie populară și el însuși cultivându-l mai zelos decât oricare altul dintre poeții semnificativi ai timpului, Heine avu chemarea originală să-l și distrugă. Îmi pare cu desăvârșire falsă formula, fix repetată, că personajul în poezia lui Heine e ceea ce se cheamă o simplă manieră. Este, din contra, o nestăpânită fatalitate de a-și anula brusc, prin humor sau bătaie de joc, stările de emoție și expresiunea lor patetică. Prin bruscheța vioaie, caracteristică acestor răsturnări de suflet, Heine trecea scandalos peste nivelul contimporanilor și ofensa îndeosebi mediul german. Critica oficială nemțească l-a prigonit până în zilele noastre cu stereotipe acuzări de neseriozitate, de sărăcie sufletească, de poză. Dar supărarea oficialității venea mai mult din altă parte: critica pedepsea pe Heine asupra poeziei ca să-și verse focul din politică. Se întâmplă asta oriunde, și chiar celor mai luminați, cum se zice, critici.

Aceasta n-a împiedicat pe Heine să rămâie poet german popular în cel mai plin înțeles: o lume îi știe cântecele, și mai știe de cine sunt. Dar o lume mai mare, de peste tot pământul, nu-i cunoaște scrierile în proză, sau cel puțin nu-i familiarizată cu ele. Critici și istorici literari au căutat să tot impuie pe așa-numitul pamfletar Courier, sau pe, cum se repetă, strașnicul polemist Veuillot. Cine însă vrea să-și aducă și să ne aducă aminte de corespondențele lui Heine din Paris, cu torențiala lor vervă, de cearta strălucită cu Börne, atât de originală prin contrastele de sentiment, de la admirația gravă și caldă până la înverșunarea diabolică și la batjocura crudă, pe care Heine le revarsă cu nesecată și vertiginoasă pornire asupra predestinatului său prieten și dușman?

În cearta cu Börne se arată izbitor fondul ciudat antitetic al lui Heine: căldura lirică și negația lucidă se ciocnesc cu o neistovită vigoare, și fac din cartea *Ludwig Börne* un capricio de o unică multiplicitate în tonuri și motive – o formă fără precedent în istoria stilului polemic. Cu alt desen și în altă gamă, aceeași vigoare în tonurile de contrast ne întâmpină în fragmentul de nuvelă cu *Rabinul din Bacherach*, cu surprinzătoarele sale modulații, de la pregătirea de măcel al evreilor, posomorâtă și fioroasă în târgușorul strimt de pe malul Rinului, la acumularea savuroasă de glume ale paznicului Nasenstern, la poarta ghetoului din Frankfurt.

E simplist și de frivolă grosolănie să pomenești de neseriozitate, inconsecvență, superficialitate, vorbind de un artist absolut cum e Heine. Dar e și mult mai ușor să dai drumul unor asemenea acuzări, decât să observi că Heine realizează, cel întâi, în formă monumentală, o nouă libertate de spirit, care mulțimii, ce-i dreptul, îi va rămâne lungă vreme stranie și neînțeleasă, deci antipatică: libertatea de a vedea multilateral, a descoperi, cu îndemânare firească, perspectivele diverse ale ideilor și a le desface din tradiționale rigidități fantastice.

Din natura adânc liberă a spiritului, din originala lui predispunere de a trăi egal de spontaneu și intense stări de suflet opuse, Heine a rămas să fie luminător prețios pentru mulțimea cetitorilor, tot așa cum, pentru elita lor, e un artist cu nici un altul înlocuibil.

Timpul de față e timp de înverșunări practice, prin urmare de luptă meschină, neonestă, tâmpitoare. Înflorește teribil școala stupidității. Nu cred să se poată descoperi un antidot mai energic decât proza lui Heine, pentru a curăți spiritele de otrăvurile momentului. Este răcoros și luminos fără seamăn; și liniștitor, fiindcă are un joc de nuanță atât de bogat. O fantezie lucidă, care amuză și stimulează neîncetat. Și, de altfel, suntem, noi cei de astăzi, atât de intim legați de anii când s-au scris *Lutetia, Franzoesiche Zustände, Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland*…[2] Heine răstoarnă, prin faptă, credința banală că ziaristica e material efemer prin natură; articolele despre ministrul Guizot, despre La Fayette în parlamentul lui Louis Philippe, foiletoanele, nu doar despre debuturile lui Liszt, ci despre apariția atâtor pe veci anulați pianiști, scripcari, primadone și prime balerine, ne fac să simțim cu râs voluptos, ce sunt actualitățile senzaționale în sine și ce este puterea de eternizare a talentului.

Câteodată ajung să-mi închipui că o pagină din proza lui Heine ar putea să limpezească pentru o clipă chiar creierul aburit al unui politician, să destindă anchiloza crispată a minții unui om de afaceri… E sigur, cel puțin, că pe mine, în momentul acesta, Heine mă face să imaginez enorm: că oameni politici și de afaceri i-ar deschide cărțile. Divagația aceasta îmi e, în tot cazul, delicioasă.

Adam, nr. 4, iulie, 1929.

ÎN AJUTORUL VOCABULARULUI LITERAR

Există o lume ipocrită, care pretinde a nu putea suferi vorba crudă, neaoșă; scrisă sau tipărită, mai ales. Cu strâmbături sistematice, se dă curs unei superdelicateți balcanice, rânced pomădată, neverosimilă, stupidă.

În realitate, știm toți că înjurătura dă un capitol superb în stilul român. Nu se poate să nu admitem dar, că înjurătura ne stă în substanța adâncă a sufletului. Învățații spun că românii, cât privește schema și structura clasică a înjurării, sunt cuprinși într-un bloc istoric în care intră, de la Ungaria începând, tot sud-estul Europei până la Moreea, și Rusia toată. Familia e, cum se vede, respectabilă ca dimensii; și în sânul ei noi nu rămânem pe jos.

În fața cercetării obiective, sudalma este un element retoric cu semnificare adâncă.

Lucrurile sunt în adevăr așa fel, încât românilor de toate clasele, înjurătura le stă pe limbă în fiece clipă, și ei n-o înăbușă decât printr-o foarte supărătoare siluire de sine. Aceasta se obține cu atât mai greu, cu cât înjurătura nu slujește, contrar destinației sale originale, și ca expresie de aprobare entuziastă. Mâncare, băutură, peizaj, femeie frumoasă, cal mândru de sânge, poezie, filosofie ori muzică, și orice alte valori gustoase ori frumoase ale experienței curente – noi trebuie să le înjurăm de mamă, cu amplificările respective ale acestei formule, pentru a ne simți cugetul sătul și potolit de excesul mulțumirii admirative. De ce tocmai înjurătura de mamă e rezervată admirației, rămâne problemă pentru etnopsihologi. Ajunge acum constatarea, că prin această metaforă genezică se efectuează, în conștiința noastră, o *katharsis* care ne descarcă adecvat sensibilitatea stimulată pozitiv. Cu atât mai tare înjurătura ne răcorește sufletul de arsura iritațiilor negative. Condamnarea sudalmei nu poate fi decât o prefăcătorie sau o rătăcire.

De altminteri, vedeți cu ce lăcomie sunt căutate cotidianele și orice publicații, unde polemica se apropie, cât poate, de acest câmp al fantaziei pe care crește înjurătura populară. E aici un progres român evident, în direcția adevărului curat.

Acei care se socot turburați de obligațiile pudicității sau ale unui așa numit bun gust, vor fi, poate, simțitori la o consolare prin oarecare idei generale.

Înjurătura de toate gradele este expresie emoțională; e, deci, justificată ca și orice altă formulare necesar născută din ajungerea la maturitate a unui cuprins intuitiv. A cere suprimarea înjurăturii înseamnă a impune spiritului o mutilare absurdă. Înghițirea injuriei, ca orice oprire artificială a unei descărcări organice, face să se poticnească expresia ca într-un sughiț surd. Se simte atunci un gol iritant, și apetitul de a înjura se înalță brusc la maximum. Patruzeci de cofe de Dumnezei, îndesați cu genunchii! - : acest monument de poezie politeistă l-a ridicat într-o minută de colosală inspirație o persoană română exasperată: asistența neobișnuită o silise a-și falsifica stilul timp de un sfert de ceas, înăbușindu-și tocmai elementul cel mai viu, poezia sudălmilor. Culmea torturii se rezolvă în o culme de inspirație. Cu acest exemplu ajungem, cred eu, tocmai bine a ne aduce aminte că înjurătura cade sub categoria frumosului. Acest adevăr e trecut cu vederea sau disprețuit, fiindcă, din păcate, oamenii tratează arta tendențios.

Nu cred că există întreprindere mai ingrată decât silința de a-i întoarce la calea dreaptă, în această chestiune; dar nici alta mai ispititoare, în cazul și locul în care ne aflăm. Un popor care s-a rafinat stilistic, pân-acolo, încât să lărgească expresivitatea sudalmei astfel ca să cuprindă și o atitudine extrem aprobatoare cum este admirația, dovedește o vocație excepțională pentru a înțelege și a trăi absolut și liber frumusețea, – dovedește predestinare eminentă către doctrina artei pentru artă. Acei care ținem, mai mult sau mai puțin, la această doctrină, suntem foarte la locul nostru aici unde ne găsim.

Este elementar că înjurătura, ca orice formă expresivă, poate manifesta ierarhia întreagă a aptitudinii artistice, de la mediocrul clasei până la genialitatea zdrobitoare.

E, prin urmare, inutil și deplasat să ne răsturnăm firea strâmbându-ne, când auzim o vorbă tare. Am învins prejudițiul cel mai greoi din câte stau în drumul artei libere, am descoperit o eleganță proprie – și acum, de hatârul unei ipocrizii nesărate, să stricăm, noi singuri, originala creație? Mi se pare că ni se impune, tocmai, să cultivăm sistematic acest product spontan al geniului nostru specific: suduirea admirativă.

Politica, de exemplu, oferă stimule numai pentru înjurătura negativă. De ce însă n-am completa și lumina, prin înjurătură admirativă, criticele noastre de artă, de literatură, de teatru? Un salon, o premieră, un recital – în scurt orice analiză entuziastă de produceri artistice ar câștiga minunat ca putere de convingere, dacă am presăra-o cu variații alese pe tema, sublimă în simplitatea ei profundă, a înjurăturii de mamă.

Se constată că de multe ori, condamnăm drept, dar că, și mai des admirăm strâmb. E clar de ce: fiindcă nu dăm drumul, nici măcar acoperit, suduielii admirative. Aceasta ne e contrar orientării intime a spiritului. Capacitatea noastră de expresie e, în punctul acesta, nu numai redusă, ci falsificată.

Se deschide aici câmp mare inițiativei cu talent. Înjurătura de mamă, înjurătura de dumnezei, – pentru a întări poezia printr-un venerabil păgânism străbun –, și combinarea oarecum filosofic indicată a acestor două scheme favorite, ar da, ca intensificare a gamei admirative, un farmec local și o putere de convingere unică foiletoanelor noastre de artă.

Începutul trebuie negreșit să-l facă foiletoanele: ele au, extensiv, puterea de educație cea mai considerabilă. Mai pe urmă numai, poate veni rândul eseisticii de revistă și al lecțiunii academice. Căci, în definitiv, ținta e acolo: sudalma să ia consacrare academică.

Stilul român este ținut pe loc, printr-o dezbinare nefiresc încordată a vocabularului și frazeologiei publice și oficiale, de vocabularul și frazeologia intimă, particulară. Efectul estetic e regretabil, – iar acea sfâșiere lăuntrică strică apoi și caracterul. Întrebuințarea cuvintelor injurioase franceze e o soluție falsă, propusă de persoane pe care delicatețea le înșeală. *Le français brave l'honnêteté*, zice românul, și mai ales romånca, a cărei estetică e confuzionată prin importuri străine. Dar bine: nu e vorba să bravăm onestitatea, ci să fim onești în arta noastră, ca în toate ale noastre.

Stilul literar trebuie negreșit să-l înviorăm prin elemente neaoșe din vocabularul privitor la organele și funcțiunile genitale și excretorii (auziți ce fals sună eufemismele străine; – ca om vechi, n-am curajul terminologiei române) – *et tout ça en roumain!*

Adevărul literar și artistic, IX, nr. 451, 28 iulie 1929, p. 1.

GUSTURI ȘI JUDECĂȚI

O notă despre Proust

Lui Ion Dobrogeanu-Gherea

De la un capăt la altul, Proust se desfășură ca geniu al infectului. Infectul diavolește complet.

...Odaie cu ferestrele lipite.

Odaie unde copilul scrofulos, buhav, clorotizat de viciu solitar, își face toate trebuințele încuiat ermetic ca să nu răcească. Rufe murdare stătute, ciorapi dospiți, camizole săptămâni de zile încleiate de nădușeală artritică a babei care cocoloșește băiatul cu schelet de zgârciuri și carne de melc.

Ruine de organism blestemat să se topească în gelatina preorganică. E regnul și geniul moluscului. Orice imagine căzută aici își veștejește culorile; se dezosifică și se slănânește; se lățește în piftia descompunerilor fără nume. Conturele sănătoase ale formelor normale se îmbălează în indistincte desene de mucegai.

Proust este, invariabil, artistul descompunerii. De ar vorbi de flori, de fete zdravene și rumene, de soare plin, de arbori proaspeți – totul se face dejecțional sau cadaveric, în magia aceasta a putrejunii perpetue. Toată culoarea, toată vigoarea realității sensibile sunt redate așa cum un stomah, înăcrit de ulcere, varsă mucilaginoasă și spălăcită carnea în floare a unor fructe strălucite.

Îți astupi desperat ochii, nările, gura, și alergi nebun la aer. Aer vreai, și lumină hotărâtă, conture curate, culori elementare violente. Vreai să vezi sclipind metal, să pipăi fildeș neted, tare și rece; să te pătrunzi că lucrurile au schelet, au formă dinăuntru, că vor să existe în sfârșit, pentru că le e bine să existe, oricum, clipe sau veacuri; și să-și simtă, prin conturare înverșunată, farmecul indefinibil al existenței.

În Proust, de sinistră evocație, cele mai hotărâte imagini devin asemenea melcilor fără coajă, ce cu urmele lor băloase par, la fiece înpinsătură lipicioasă, să regrete că trebuie să se deosebească dezlipindu-se dintr-o cleioasă informitate.

Dacă din lucrul scris, de când scriu oamenii, aș putea să distrug ceva total, pe Proust l-aș distruge. Un volum de Proust mă face să visez inundații de formol, Niagare de acid fenic, arderi cu milioane de volți. Proust este cântărețul morții murdare. Maistrul grețosului continuu... Înțelegeți: nu e vorba de figuri dezgustătoare sau de scene scârboase; ci, prin apucătura lui de a descompune, prin geniul său – care e poate o formă a unei impotențe – geniul de a nu isprăvi niciodată: orice, dar orice, se gelatinează respingător. Prin fleșcăirea neîncetată a orice, el nu te lasă să scapi de sub apăsarea ideii unei distrugeri neîntrerupte, blajină și neîndurată. La fiece pas se repetă aceeași gradație, de la searbăd spre vomitiv. Proust îmbălează și clefăie, clefăie impresiile până li se topește formă, culoare, savoare – și icneala intervine fatal, ținând loc de ritm. În formulă abstractă: se devalorează tot cuprinsul posibil al experienței; și această devaloare se face potolit, printr-o morfoleală lentă, și într-o târâire damblagie – lucruri de spaimă pentru un suflet de normală vigoare.

Între pesimiștii din literatură, locul lui Proust e memorabil. Pesimismul lui a născut o estetică ce apare ca estetica solitarilor impotenți, dar nerezignați. Metoda lui de artă e metoda mozolelii tenace, alternată cu tresăririle unui stomah dezolat de dispepsie. Ca și cum un apetit sexual neajutat de organele corespunzătoare ar căuta consolare prin icneli și vărsături.

Originalitatea lui Proust e o minunată grozăvie în literatură. E respingător și admirabil.

*

Am scris această spovedanie cu intenție pur metodologică. Am scris simplu, ce mi-a venit să-mi spun mie însumi, când am cunoscut cărțile lui Proust. E reacția imediată, literară și vitală față cu lumea acestui artist. Proust întreg îmi e respingător și de groază. Asemenea răspunsuri instinctive nu văd cum altfel le-aș fi putut formula, decât prin acumulare de transpuneri în fizic. Orice stare emoțională nu poate fi definită altfel decât prin stări fizice, nici descrisă altfel decât prin localizări corporale.

Metafore în serii îți trebuie pentru a descărca sensibilitatea, atunci când obiectul iritator e complex: o carte literară enormă. Asociații între stările tale organice și imagini exterioare de analoagă tonalitate ți se impun imperios până la exasperare. Trebuie să verși până la picătură otrava strecurată în tine din mii de pagini. Și vorba e material ingrat, algebră absurdă și păcătoasă în fața plenitudinii vieții instinctive. Arătându-vă lichide, cleiuri și gelatine dezgustător colorate, insuflându-vă combinări de mirosuri dulceag putrede – v-aș fi putut sugera incomparabil mai convingător complexul de afecte pe care mi l-a dat literatura lui Proust. Dar ce lux de laborator bizar ar fi trebuit pentru a realiza asemenea transpunere adevărat expresivă a unor stări de instinct!

Opera lui Proust este un eveniment superb în istoria literară. În cea franceză, mai întâi. Copilul bolnav și claustrat a închis o epocă de stil: el a omorât elocvența, anulând, astfel, efectiv o dogmă dintre cele mai îndărătnice ale artei literare franceze. Ceea ce pentru Stendhal fusese un deziderat destul de confuz a realizat Proust ca faptă necesară, izvorâtă din structura specifică a spiritului și temperamentului său. Mâncat de râia implacabilă a snobismului, el a fost, prin paradoxală îmbinare de porniri opuse, un meditativ pasionat, un artist sincer și zelos al inteligenței solitare. Prin el natura a rezolvat, nu se putea mai fericit, o problemă de mult întârziată a spiritului și a artei europene.

Valéry, de la începuturile sale chiar captiv al ambiției, foarte franceze, al originalității absolute și cu dinadins, în ale cărei mreje el s-a zbătut până la contorsiuni comice, se întoarce acum, încărunțit, sub constrângerea saloanelor și din respect către doctrine intelectualiste, la disciplina elegantă a dicțiunii frumoase, normal franceză.

Cu totul din contra, Proust, botezat, ca adolescent încă, în apele reglementar parfumate ale mondanității, se retrage, la maturitate, pentru a-și realiza vocația, personală extrem, cu o tărie de apostol.

Neașteptat cu totul: în țara lui Voltaire, a lui Condillac, Taine și Maupassant, un scriitor are puterea să dea graiului o maleabilitate asemenea celei eline sau germane. Cea mai algebrică dintre limbile literare s-a mlădiat, așa ca să poată urmări conturele stărilor adânci ale spiritului. Proust a situat arta literară pe un plan nou al experienței – planul memoriei involuntare, cu jocurile surprinzătoare ale sentimentelor duratei și timpului ce decurg din această permutare. O priveliște profund nouă se înalță din descompunerile și recompunerile unor complexe de imagini, mumificate geometric printr-o tradiție ce de mult își istovise vitalitatea.

Nu se creează decât din exces. Un exces de boală a trebuit, pentru ca să înflorească descompunerea care să fie începutul hotărât al unei metode noi de artă.

Aceste sunt, mi se pare, de ținut minte despre Proust. Și aceasta tot e numai un exemplu.

Gusturile sunt reacțiuni instinctive. Ce spunea Caragiale despre opinii: că sunt libere, dar nu obligatorii, e tot atât de valabil pentru gusturi. De altfel, e numai o simplă distincție de vocabular.

Nu aș fi îndrăznit să spun publicului gustul și dezgustul meu pentru Proust, dacă nu aș fi crezut că pot lămuri astfel deosebirea între gusturi și judecăți. Pe când se canonea scriind viața Emmei Bovary și a dezgustătorilor burgheji, Flaubert se plângea, adesea, prietenilor de scârba lui continuă pentru modelele acelea.

Dacă un romancier a știut să se disciplineze astfel, cu atât mai tare se cuvine criticului să nu piarză din ochi deosebirea delicată între reacțiile sale instinctive și natura, întreg văzută, a obiectelor cu toate efectele ei.

Cearta, acum jumătate de veac, între impresioniști și dogmatici, a fost în mare parte, o elementară confuzie. Există reacții instinctive, există înțelegere și descifrare de obiecte. Ambele sunt – date. Loc pentru exclusivism nu e. Cei care se certau, impresioniști ca și dogmatici, se lăsau, mi se pare, deopotrivă îmboldiți de porniri instinctive. Și vorba era doar de a înțelege. O comicărie frecventă în viața literaturii.

Adevărul literar și artistic, nr. 453, 11 august 1929, p. 1.

VIRTUȚI DE DILETANT ȘI FATALITĂȚI DE ARTIST

Pentru demonstrarea conflictelor între scrupul critic și realizări, Flaubert rămâne preparatul clasic. În el, de la intenție la expresie spiritul înainta cu opinteli sufocate și izbucniri paroxistice. Mișcarea de la iritația interioară până la descărcarea expresivă era anormal conștientă; luciditatea devenea tortură; spiritul se sfâșia între aprehensiunea așteptărilor și pasivitatea nehotărârilor.

Diletanții definitivi, după scurte osteneli, se potolesc în voluptatea mediocră a pasivității: omul ia o carte favorită și – la figurat totdeauna, adeseori la propriu – adoarme cu ea. Însă artistul trebuie să voiască pân-la capăt și din ființa lui nu poate lipsi optimismul elementar al faptei, ori că ajunge să se joace cu condeiul ca Goethe, ori că rămâne să se căznească în gimnastice superfine ca Mallarmé. De s-ar tângui cochet, pân-la moarte, pe tema etern utilizabilă a sărăciei limbajului, artistul nu respiră, până ce nu alege cuvântul și-l scrie. Oricât ar blestema el păcătoșia radicală a materialului expresiv, artistul crede în realizarea frumuseții; această credință e implicată în natura lui. Pentru diletantul inteligent, conștiința greutăților se preface în tiranie paralizantă; și când în el virtutea rezignării depline e prea slabă, realizările la care se lasă ispitit îi sunt pe veci motiv de otrăvitoare regrete.

Când sunt în joc forțe neobișnuite, artistul își face uneori un fel de indiferență supraumană. Așa ajunge Goethe la ideea că realizarea este, oricum, respectabilă, și recomandă adorația *pozitivului* ca atare. Înțelepciunea aceasta înseamnă, în definitiv, anularea oricăror scrupule. „Cel ce făptuiește nu cunoaște mustrare de cuget“ – *der Handelnde ist gewissenslos* –; el a spus aceasta, artistul-tip Goethe. Artistul e făptuitor cu orice preț. Inegalitatea creațiilor sale, luate în amănunt, e imensă; și nepăsarea lui în debordantă fecunditate are, pare că, prestigiul puterilor oarbe. E superbă indiferența celui ce aruncă lumii, egal, verva lui Mephisto și didactismul fad al *Divanului occidental-oriental.*

Scrupulul este salvarea – sau și pierzania – diletantului, dar scrupulul este și suveranul artistului care nu vrea să fie decât artist. Diletantul e salvat, când se duce să doarmă cu un clasic preferat în mână, retras în modestă odihnă, fiindcă s-a judecat cu toată asprimea pe care i-o impune priceperea lui meticulos cultivată. Amiel va ajunge exemplu școlar de diletant în pierzanie; n-a avut prudența să nu vorbească prea mult de simțul prea ascuțit al perfecției, de descurajarea în care-l aruncă pigulirea supradelicată a operelor cu cea mai masivă autoritate; n-a avut nici puterea să rămâie cetitor pe viață. Un scrupul suprem al diletantului e groaza de a se repeta, și-i place cu amărăciune să însemne repetările în cărțile maiștrilor.

Din piramidele de caiete ale lui Amiel a scos amicul său Scherer două volume de proporții uzuale, – și ce jalnic se desfășură în ele comedia afurisitelor repetări! Dar Amiel a publicat și un volum de traduceri din poeți germani și o monografie despre Rousseau, o maculatură tristă de tot, în nemotivarea ei deplină.

Groaza de repetare vrea să zică groaza de banal. Să te deosebești, cât de tare, de tine însuți ca și de ceilalți e un imperativ de o asprime smintită; și altul nu este pentru artistul modern. Alte vremi au practicat arta sub dogma corectitudinii. Nouă, aceste vremi nu ne sunt decât o idilă demodată: trăim în fanatismul originalității.

Groaza de banal și ura repetării ne frământă în fierbințeală cronică. În delirul afirmării individuale și tremurând după himera unicității se trudește creația artistului în vremea noastră. Tortura lui bizară stă în concurența aceasta dintre un maximum de răscolire a ființei sale intime și un maximum de operare conștientă.

Să-și păstreze optimismul robust al fecundității, rămânând năzuros ca diletantul care, în luciditatea neîndurată, stă aplecat pe marginea paralizării depline: acesta-i, acum, paradoxul acrobatic și glorios al artistului.

*

Pentru artistul literar, forma cea dintâi a banalului care vine să-i stârnească revolta și scârba este însuși materialul expresiv unde are să lucreze: vorba. Linia muzicală și acordul, culorile și formele plastice te întâmpină și ele înțepenite în calapoade dezgustător convenționale; dar față cu aceste artistul își simte pe loc puterea de a le sparge aproape după voie. Limba e însă convenția teribilă a majorității maxime. Cătușele cele mai grele ale tiraniei banalului sunt cuvintele, și robia limbajului este cea mai insidioasă. Fiecare cuvânt ascunde dușmani nenumărați și neprevăzuți ai gândirii și viziunii personale. Dacă lucrătorul literar nu sparge cu totul arhitectura convențională a vorbirii, cum a făcut Mallarmé, el nu poate obține decât abateri și noutăți infinit modeste, pe granițele tiparelor greoaie ale vorbirii comune. E caracteristic că, în arta literară s-au strămutat dificultățile, instituindu-se ca merit superior nu originalitatea, ci corectitudinea; o elită statornicea o vorbire de o strictețe necunoscută graiului majorității și se propunea artistului gloria supremă de a se conforma punctual acelei vorbiri restrânse. În literaturile cu fanatism gramatical, ca în cea franceză, se și fixează nelipsit acea maximă, umflată de copilăros orgoliu scolastic: în limba noastră se poate spune, fără rest, orice s-ar naște în vreun spirit sau suflet, oricare ar fi.

Dar oricând și pretutindeni, comfortabila metodă de a repeta și a se repeta fără pudoare și-o adăpostesc literații abili și cu orice preț fecunzi, sub firma, ea însăși minunat comfortabilă și indestructibilă a clasicismului. Această nuanță e glorificată

apoi ca artă națională, artă sănătoasă. Estetica acelor producători de vorbă curgătoare industrioși și comozi, constă în acreditarea autoritară a stilului transparent și higienic ca Bună-dimineața.

Artiștii reprezentativi ai epocii noastre nu se pot consola nici stimula cu această profitabilă idilă de artă. Toate intențiile și realizările lor o neagă.

Artistul simte acum exagerat conturele tradiției în sânul căreia lucrează. El trebuie să ucidă banalul multiplu pe care-l revarsă mediul literar în total, genul și literații favoriți ai majorității cetitoare; și să vegheze ca scrisul lui să nu se prefacă pentru el însuși în rutină confecțională. Atitudinea primă în experiența artistului este insociabilă. Sub controlul acestei atitudini se creează expresia nouă, a cărei viață se va axa în banalitatea implicită a întrebuințării sociale.

Baudelaire întreba în gura mare, peste masa cafenelei: „ai mâncat dumneata vreodată creier de copil de țâță?“ – și urma apoi să povestească tare: „După ce am omorât pe tată-meu…“ Spaima de banal îl arunca tocmai în brațele acelui soi de originalitate care-i accesibilă banalilor. Fixând prea mult, deși cu un înverșunat dispreț, prostimea, poetul și-a deformat vederea. Astăzi, pe unii, și nu fără solid motiv, pretențiile de gândire filosofică în versurile lui ne surprind: banalitatea acestei gândiri e paradoxală. Disprețul de burgheji îl orbise. Efectele sărăciilor bizare cu care obișnuia să sperie cafeneaua îi slăbiseră controlul pe planurile superioare ale spiritului. Tot comparându-se cu banalii de cea mai joasă treaptă, poetul se lăsă înșelat a se închipui cugetător.

Forțele banalului sunt diverse și unele malițioase.

Exemplul e grav de ajuns.

Adevărul literar și artistic, nr. 456, 1 septembrie 1929, p. 1.

CRIZA VORBEI

I

În vremile străbune, tăcerea era virtute obligatorie pentru tineri. Gura închisă forma o linie însemnată în frumusețea modestiei. Astăzi, funcțiunea și dignitatea tăcerii sunt mult mai complexe.

Încă de la limbuții greci chiar pornise prestigiul conciziei. De atunci, în teoria și în practica literară, vorba scurt „tăiată“ se distinge ca eleganță nediscutabilă. Câteva generații după Thucydide, scrisul lui ajunge obscur literaților de meserie. Și sub disciplina unei tradiții ce rămâne, pare-se, neatacată, elocvența, ca risipă de vorbă și ca vorbă dinadins frumoasă, e condamnată la un dispreț sigur și definitiv.

„Grecii, care ne-au lăsat atâtea vorbe și așa de puține lucruri“ – zicea Voltaire, începătorul scrisului scurt și sec în vremile nouă, cel dintâi elev al bătrânei retorice care s-a întrebat, cu răutăcioasă mirare: de ce oare ne învățau totdeauna în școală, cum să „dezvoltăm“; niciodată cum să tăiem cuvinte de prisos? „Dezvoltarea“ a fost plaga afurisită a scrisului european: e sociabilitatea greco-latinilor degenerată în blestem.

Fermecătoarei ateniene, venită de pe tărâmul celălalt să întrebe ce nouă voluptate au inventat nordicii, în cetățile lor neguroase și reci, Pierre Louys i-ar fi putut arăta, împreună cu fumatul și în tainică înrudire cu el, – tăcerea.

Dacă de la cele două realizări determinante ale delirului verbal grecesc, Omer și Platon, ne întoarcem ochii la *Edda*, nu ni se arată oare, în vremurile aceste misterios sfărâmate, unul din izvoarele voluptății și cultului nou al tăcerii? Omul nordic și monarhismul vor fi fost aducătorii acestei expresivități paradoxale. Timid și sporadic încep, încă din veacul XVII, să simtă poeții sunarea adânc vorbitoare a celor neauzite, a stelelor și a singurătății.

În spiritul artiștilor noi, s-a născut neapărat un conflict intim, exasperant în absurditatea lui: lupta scriitorului împotriva vorbei e o întâmplare tragi-comică fără pereche în istoria artelor. Concluzia, amuzantă sau dezesperantă, a lui Bremond, care îneacă poezia, ca și rugăciunea, în tăcere; cochetăria îndurerată între expresia totdeauna vulgarizatoare și spontaneitatea imaculată, în care se învârtește Valéry, sunt numai continuări actuale: mișcarea e pornită de veacuri. Vorbirea e o activitate sfâșiată într-o luptă grotescă cu ea însăși.

Din cercul celor pricepuți au căzut în jos răsfrângeri comic diforme prefăcându-se în elegante vulgare. Tăcerea a ajuns poză – poză aristocratică, cum se crede, sau, în detaliu, și mai nou: mistică, prin saloane, în zilele sau ceasurile fără jazz. *On se comprend en silence.* Prostul din fabula lui Turgheniev nu ar mai fi nevoit să recurgă acum la formule lapidar impertinente: tăcerea e valoare actuală și incomparabil salvatoare.

*

În categorisirea lui Socrat ca figură deplin plebeie, Nietzsche nu însemnă deosebit sistematicul exces de vorbă al acestui nepotolit maestru în indiscreție spirituală, dar lucrul e implicat în critica filosofului aristocrației. Socrat umbla să paragrafeze tainele sufletului. Acest practic geniu al pieței publice era sigur că, numai originile lumii fizice sunt de nepătruns, nu și ale celei sufletești. Cu o desăvârșită consecvență, el nu face decât să rafineze teoretic energia simplă și neobosită a oricărei bune mahalagioaice, ce-și varsă, în implacabil discurs, *dovezile* dreptăților ei. Sau, altfel spus: nevoile sufletului popular și prin urmare oratoric înăbușeau spiritul acela de adânc lirism care descoperise tragedia. Simțul delicat al misterului faptelor noastre ca semne ale fatalităților ființei însăși, pierise cu lumea aristocratică unde se născuse lirismul tragic. Filosoful se făcea avocat, sau, în cazul cel mai elegant, legislator.

Să-ți justifici, dialectic, persoana în fața pieței, ajunge atunci datorie și glorie indispensabilă. Superioritatea stă acum în definiții bine îngrijite și în serii oarecum complete de silogisme, ce se țes grosolan peste ascunsele și pe veci neprevăzutele fețe ale soartei unui suflet.

Desigur erau din greu plăsmuite sufletele în care apăru atât de viguros pofta de definiție și demonstrare, – suflete sociale și verbale. Acolo unde vorba nu-și are loc decât ca poezie și cântec, raționalismul de piață pune pledoaria și cearta, sistematizată cu o politețe popular perfidă.

Băiatul moașei, indiscret și guraliv, a fermecat, cu subtilitatea lui morbidă, pe eupatridul Platon, și l-a închis, ca într-un malițios cerc magic, între misticism și limbuție.

Cultura modernilor e bogată în lucruri ca nici o alta, și, în esență, ostilă vorbei. Tehnica încântă cu plăceri mute. Specialismul izolează; izolează și complexitatea sufletelor noi, pe care societatea le lasă din ce în ce mai slobod în voia soartei și a răspunderilor proprii.

Domnul care *face conversație* e o stafie plicticoasă ori comică, bun cel mult pentru femeile obosite și distrate între un step și un tango. Alte femei se pregătesc pentru elocvența parlamentară; ele au încă dreptul, ca novice, să se prezinte în comicul anodin al retoricii bătrâne.

Însă, fără îndoială, în politică precum și în flirt, de exemplu, vorba frumoasă trece în mahala în exclusivă proprietate.

Literaților le mai rămân doar câteva secole răgaz pentru foiletoane despre farmecul tăcerii.

Adevărul literar și artistic, nr. 472, 22 decembrie 1929, p. 1.

II

Vorbirea e înșirare de aluzii; fiecare le rezolvă cum poate, și e cunoscut că, între oameni oricât de apropiați, se întâmplă, prin vorbă, neînțelegeri extravagante, adeseori triste.

Gânditorului modern i-a devenit foarte simțitoare această izolare a omului de om prin vorbire. Infirmitatea limbajului este o temă de tânguiri consacrate, între sufletele poetice, între amanți, – nu rareori și între oamenii de afaceri. Aceștia din urmă, neapărat, recurg repede la precizia vocabularului juridic. Și aici, fără îndoială, decepțiile în privința înțelegerii sunt bogate: totuși e mai mult decât o consolare platonică, să te certi pe definiții înscrise în cod: textul fix restrânge inventivitatea de rea credință. Familiilor și perechilor de îndrăgostiți le-ar fi fost de folos să-și codifice în scris ambițiile: ce frumoasă economie de vorbe s-ar obține cu codul familiei pe masă! În o veche poveste franțuzească, bărbatul unei femei amarnice obține de la dânsa, scris de mâna ei, un registru al faptelor obligatorii pentru soț, cu înțelegere expresă că, ce nu e scris acolo, nu e faptă permisă. Când femeia cade în apă și zbiară ajutor, bărbatul, pe mal, citește cu glas sigur paragrafele; nici unul însă nu-i poruncește să intre în apă. Femeia aceea s-a înecat sub propria ei iscălitură, *selon la charte*. Nu-i mai elegant așa, decât să ofticească perechile de oameni, în certuri răgușite, ani de zile? Desigur starea juridică, de lege scrisă, e o achiziție superioară care ar trebui extinsă prin legislații în familie, între savanți, între prieteni.

Însă mântuirea se pregătește, probabil, în altă parte. Când fiecare dialog în familie se va înregistra gramofonic, vom avea un mijloc de perfecționare morală cum nu s-a pomenit. Frica de placă va fi moartea limbuției certărețe. Firește, această fericire nu va lua ființă decât după ce, lungă vreme, se vor fi întâmplat multe omoruri prin familii, din cauza plăcilor. Fatal, ca toate fericirile adânci și durabile, pudoarea de a vorbi ușuratic și înfrânarea sigură a prostiei violente, nu se vor întemeia fără vărsare de sânge. Placa gramofonică este oglinda fermecată care va captiva prostia și minciuna, superbe până acum în nefixarea ce le lasă în voia unor infinite și exasperante metamorfoze.

Dușmanul dintâi al vorbei în gura mare a fost scrisul. Omul, îmbătat încă de revelația cuvântului strigat, căzu în admirare specioasă dinaintea semnului scris: ingenioasa transpunere și păstrare a sunetului prin semne văzute îi apăru, la început, ca un descântec drăcesc. Între noua înțelegere, tăcută, și cea veche, sonoră, se născu inevitabil o rivalitate curios complicată. Scrisul fu simțit și judecat ca artificiu sec și mizer, în fața vorbei vii și bogate. Clasică e plângerea lui Platon, că dialogul scris e un jalnic surogat: – îl vrăjise pe viață interogațiile persistente și ironic potolite ale lui Socrat, maniacul genial.

Lung timp scrisul a fost privilegiu și mijloc de conspirație al unor minorități. Tiparul a dezrobit scrisul și a popularizat la maximum posibilitatea și deprinderea vorbei tăcute, iar transmiterea electrică sau luminoasă se perfecționează în sensul comunicării mute. Și zgomotul mașinilor satură până la surmenaj; scârba de vorbă tare și lungă este energic stimulată și din partea aceasta.

Filosofiile intuiționiste, mai mult decât altele, implică o critică a vorbei; și e istoricește logic, că ideea așa-numitei poezii pure a devenit teorie la vremea lui Bergson. Tot în această vreme, jurnalistul Mauthner a umplut trei volume de dimensii ironice, cu schițe și foiletoane de polemici contra limbii ca atare. Graiul, ca uzurpator al gândirii trebuia să fie punctul central de atac pentru adversarii raționalității, ai inteligenței căreia, semnificativ, i s-a dat titlul de discursivă. Cuvântul e acum denunțat ca interceptorul, deopotrivă grosolan și perfid, al adevărurilor celor adânci și prețioase. Ca un sofism prestigios, născut, probabil, în suflete de gânditori poeți, și obținut prin o extindere abuzivă a funcțiunii artistice a cuvântului, s-a escamotat adevărul elementar că graiul cată să fie o algebră. Dar însuși sofismul acesta e simptomatic întru a arăta tocmai această direcție necesară a evoluției graiului. Critica vorbirii, pe care o ridică filosofiile inspirate din atitudinea artistică și din acea religioasă, contribuie fatal să întărească rigoarea cuvântului ca material al gândirii științifice.

Frontul contra vorbei astfel compact și convergent, se prezintă cu toate caracterele unei fatalități istorice.

Omul nou detestă fraza, altădată triumfătoare în viața publică ca și în cea mai intimă. Moartea discursului, a scrisorii lungi amicale sau amoroase, a conversației, a început. Formele aceste de exces verbal, spiritul nostru le respinge cu dezgust și bătaie de joc, în reacție imediată.

Reducerea vorbei e un semn nou al pudoarei sufletului. După lungă vreme de raționalizare morală, și din experiența acestei raționalizări însăși, omul, rafinat prin reflecție, ajunge la un nou respect către iraționalul ființei sale intime. Aceasta e o stavilă, adânc întemeiată, pentru orice dialectică, pentru disputa limbută în care societatea a îmbrăcat pornirea primitivă a fiecăruia de a robi sufletul celuilalt prefăcând persoana acestuia într-un automat ale cărui sfori să fie trase numai de voința sa. Vorbirea în criză este cu deosebire vorbirea ca aparat de comunicare silnică, pe acel tărâm al vieții unde comunicarea verbală, prin natură, nu mai e valabilă. Sub această formă, vorba a mers necesar spre degradare. Omul descopere acum înțelesurile pe chipul mut al aproapelui și, peste micimile vieții sociale, își poartă gândul, poate, spre tăcerea finală în care pământul își va isprăvi cariera – o clipă, atât de gălăgioasă – în mutismul universal.

Adevărul literar și artistic, nr. 473, 29 decembrie 1929, p. 1.

CADRUL MORȚII

Întrebat ce are de gând să facă în viața de după moarte, Socrat răspunde că, firește, va urma să cerceteze oamenii pentru a-i aduce să-și descopere ideile, să-și lămurească judecățile, întocmai așa cum face în viața aceasta. Răspunsul strălucește de logică zâmbitoare. În adevăr, ce alta avea de răspuns aici omul acela cu înțelepciunea neobosită?

Mulțimea, în toate timpurile, a visat viața viitoare altfel decât Socrat. Cum a visat, putem vedea din tot ce credincioșii afirmă despre fericirea veșnică: e ziua de sărbătoare, cu desfătările ei naive sau grosolane, prelungită în etern, și uneori corectată clerical. Repaos dominical extins peste toate zilele veșniciei, lumini aprinse, miros de tămâie și cântec; sau pilaf gras, cadâne grase ca și pilaful și gârle de miere.

Însăși gluma populară a avut, pe alocuri, îndrăzneala să se îndoiască de farmecul persistent al acestor mulțumiri slab accentuate. Probabil că ceea ce ispitește mai tare omenirea silnic muncitoare în aceste regimuri făgăduite pentru totdeauna celor bine credincioși și curați la cuget, e ideea simplistă de odihnă fără încetare.

Este explicabil că gândirea populară nu e în stare a opera precis cu ideea infinitului; în mințile obișnuite cuprinsul ideii de veșnicie este divagant; permanentă și clară e aici numai tendința de repetare la discreție. De aceea și critica, ce se deșteaptă uneori în gândirea populară despre viața veșnică, pornește, tocmai, de la ideea repetării. Această idee se impune cu deosebire iritant minții mijlocii, pentru că ea imaginează sumar, schematic și monoton. Însăși slab diferențiată, ea reflectează în afară o uniformite de care apoi ea singură se supără. Altfel, îndată ce judecata comună întreprinde a stărui asupra veșniciei, pentru a-i da un cuprins utilizabil, ea își pregătește o rătăcire penibilă. Pentru ea desigur e preferabil să primească întocmai elementarele închipuiri oferite de autoritatea religioasă.

Dar, dincolo de luciditatea intermitentă a glumei populare, există – pentru păcatele lor, desigur – și oameni dificili.

Cu aceștia ne întrebăm: nu e moartea, înțeleasă ca absolută nimicire a ființei, puterea supremă care dă preț vieții? Nu este ea imboldul unic către frumusețea oricărei existențe personale? Nu dă ea lumină serioasă până și vieții celor mai dizgrațiați robi ai lui Dumnezeu și le-o salvează, la urma urmelor, de ridicolul misterios și viclean ce o pătrunde? Gustul morții este condimentul arzător, în toate bunurile vieții. Gândul morții, singur, poate da pasiunilor vigoarea extremă; de prezența lui, expresă ori implicată, atârnă și frumusețea și voluptatea acțiunii. Moartea singură dă vieții, în fiece moment hotărâtor al ei, formă și armonie semnificativă. Moartea singură desenează existenței orizont inteligibil, îi sapă conture, îi măsură perspective, îi apasă accente.

Cei mulți sunt împrostiți perpetuu de așteptări, de amânări și silințe, comic și jalnic sterpe, spre ce are să fie. Mânați de simpla voință, cei mai mulți gonesc blestemați spre viitorul himeric; pentru dânșii nu-i făcut farmecul fără seamăn al actualității eterne. Savoarea de infinit închisă în orice clipă care ne arde adânc, nu există pentru simțul obtuz al celor ce se clatină neîntrerupt între zgândărirea așteptărilor și tâmpirea dezamăgirilor statornice. Încântarea metafizică cuprinsă în orice actualitate energic gustată, atunci când, cu stranie înfiorare, simțim singurătatea esențială în care stă tainic scufundată persoana noastră adâncă, liberată de subiectivismul iritat și grotesc al ambițiilor sociale, – nu-și poate afla încheierea armonică decât în rezonanța pe care ne-o strecoară, subtil și energic, moartea. Ea ne prescrie să luăm viața înțelept și eroic. Prin ruperea absolută a persoanei din grupul social, din superficialele lui agitații și rătăcirile lui pueril pretențioase, prin topirea ființei noastre în nimicul mut și indiferent, moartea dă indispensabilă delimitare energiilor noastre, ne insuflă o atenție superioară către valorile ce suntem chemați a realiza, ne învață a prețui lucid și intens momentul ce se oferă din plin, ne izbăvește de copilăriile sălbatice și caraghioase ale voinței în pornirile ei stupide și deșuchiate.

Durerile delicioase ale dorurilor, beția nebună a împlinirilor, palpabilul înfiorătoarelor precizii în farmecele realizării, nu sunt date decât celui ce, în orice clipă bună, aude moartea.

Naivul eudemonism vulgar crede a-și găsi mulțumitoare concluzie amânând așteptarea chefului suprem, după moarte.

Strămutarea ademenirilor inepte ale voinței în libertate, peste hotarul vieții, dincolo în veșnicie, este o verificare amuzantă a unei infirmități jalnice și păcătoase: neștiința și neputința celor mulți de a trăi viața, biciuiți de un blestem care batjocoritor îi ține să aștepte întruna *a începe* – când, – să o trăiască.

Adevărul literar și artistic, nr. 477, 26 ian. 1930, p. 1.

PENTRU CLARITATE

„Ordinea și claritatea noastră franceză au fost odată lucruri bune; acum însă au ajuns insipide cu desăvârșire.“ Nu vreun novissim poet deșuchiat spune aceasta, ci un profesor de la Sorbona – în sfârșit. Și s-au tipărit vorbele acele în anul 1927. Pentru a fixa lucrurile școlărește, putem spune că, până în acel an, în Franța și în dependințele ei literare, poezia a fost oficial înțeleasă după legea lui François Malherbe, mort la 1628. Desigur această longevitate nu e fără oarecare frumusețe. Trei sute de ani de bună viață pentru o idee estetică – și atât ajunge.

Explică apoi profesorul: „este foarte sigur că regularitatea și continuitatea plăcerii distrug însăși plăcerea“. La această constatare nu-mi dă în gând nici o obiecție: e clar și simplu, și – n-avem ce face! – e adevărat; vreau să zic: e un adevăr general. Nici Malherbe, nici Boileau, cu toată limpezimea severă a judecății, nu ar avea cum răsturna un așa adevăr de bun-simț.

S-a făcut, astfel, împăcarea pe față, între un profesor și literatura modernă – în principiu cel puțin. Peste o sumă de decenii, poezia mallarmistă se va tipări normal în perspectiva *Revue des Deux Mondes;* tot atunci acea poezie va lua loc mare în programele de liceu. E de mirare că profesorii nu s-au grăbit încă să ia seama ce strașnic material de explicație e poezia aceea – binecuvântat material acum, când cel vechi e istovit rău după patru secole de comentarii. S-ar zice că Mallarmé a fost emisarul unei conspirații a filologilor în primejdie să-și piarză rostul. Anul trecut un alt profesor de la Sorbona, George Cohen, a publicat un comentar în lege, adică mult mai lung decât textul – pentru *Le Cimitière marin* al lui Valéry.

Dincolo de această apropiere – o întâmplare foarte modestă desigur – între câțiva profesori și artiștii artei noi, rămâne publicul cu criticii săi, care singur și liniștit, șed pe loc în fotoliul bunului-simț. Gustul publicului și al criticilor e realist; judecata lor, pozitivistă. De exemplu, lirica publicului e bine legată prin *căci* și *fiindcă*, sau bine împărțită prin punctuație regulată și, pe cât posibil, silogistic. Este lirică declarativă și conceptuală. Pentru judecata publică, inovația poetică stă în idei – Baudelaire e caz suprem de revoluție poetică, Baudelaire cu balansările lui elocvente și frumos logice de idei negre cu concluzii amare.

Dămol, dămol, criticii inspirați de public trebuie să găsească legătura între Malherbe-Boileau și un poet modern dat. Această operație nu se mărturisește, neapărat: frica de demodare e un mobil de curioasă putere în zilele noastre. Dar cel puțin atât se spune tare: așa versuri le-ar fi făcut și Racine – sau ceva mai complicat și mai progresist: nici tatăl Hugo n-ar avea nimic de zis... Numai logic să fie! Și clar, și natural, și cu idei. Magnific exemplu recent de critică făcută după gust public: subsolurile servite cu zel înduioșător, în *Le Temps*, de Paul Souay, un om foarte bun, acum răposat.

*

„Înalt în orga prismei cântăresc
Un saturat de semn, poros infoliu.
Ca fruntea vinului cotoarele roșesc,
Dar soarele pe muchii curs – de doliu."

Aceasta nu seamănă cu:

„Așezat la gura sobei noaptea pe când viscolește..."

– nici cu:

„Când cu gene ostenite seara suflu-n lumânare..."

– nu seamănă nici chiar cu:

„Am un bazar de zări și firmamente,
De cioburi noi de lună și planeți..."

– așa de pronunțat nu seamănă, încât trebuie, mi se pare, să înțelegi că nici nu vrea să semene.

Nu vrea să semene? Atât mai rău pentru cine nu vrea să semene! răspunde publicul. Noi așa știm, așa vrem:

„Iubire, sete de viață –
Mă simt o forță-n univers."

Dar, pentru ca să rămânem în logică: de ce „cu atât mai rău"? Fiindcă te supără pe d-ta? Fiindcă ești d-ta majoritatea compactă?

„La întrunire publică, domnul meu, la cameră și în stradă!"

Însă iată așa merg lucrurile: Domnul Oricine judecă *Visul* lui Strindberg după *Frou-Frou*, și pe *Henric IV* al lui Pirandello după *Dama cu Camelii*.

De la Sainte-Beauve au adoptat criticii formula „vederilor largi". A fost un moft, de mult dat pe față. În „lărgimea" lui Sainte-Beuve n-au încăput Chateaubriand, Balzac, Stendhal, și alții care, din diverse pricini, îl supărau pe critic. În materie de gust, intoleranța mărturisită este o practică mai frumoasă decât asemenea „largeur" șașie. Însă numai intoleranța care vine după ce ai căutat să înțelegi intenția și mijloacele artistului care te scandalizează. Este util, din punct de vedere al inteligenței, și e o petrecere frumoasă, a-ți da seama, ție și altora, că nu înțelegi, cum nu înțelegi, și ce anume nu înțelegi. Garantat este, în viața civilizată, o faptă bună, să nu dai drumul temperamentului decât după ce lași să se petreacă jocul întreg al înțelegerii.

Frumusețea fizică a cuvântului e fapt din vechime cunoscut artiștilor europeni. Însă valoarea de evocare a cuvântului, liberat de subjugarea lui logică în propoziția înlemnită sub legile comunicării practice, este un fenomen observat numai în vremi de tot nouă. Pe aceste observații, în vârstă deosebită și niciodată împreunate încă, și-a întemeiat Mallarmé arta. Este prețios că învățații – James înainte de toți – au ajuns, în urma poetului, să revizuiască psihologia cuvântului, și să confirme cele ce el simțise. Cuvântul, scăpat de cătușele expresiei practic logice, rămâne simbol cu umbre misterioase; el revine zonei visului propriu-zis și al visării; el se lasă analogiilor de sentiment din care se țese o lume de nuanțe, de cuprinse difuze și fugarnice, de platitudini senzuale și spirituale nesecate, de ecouri nepotolite, de răsfrângeri nesfârșite ca în oglinzile paralele.

...Sau, în speranța că vor fi mult mai clare decât vorbele aceste ale mele, iată pe acele ale unui poet care, cum cred, face foarte frumoasă poezie nepractică:

„Nadir latent! Poetul ridică însumarea
De harfe resfirate ce-în zbor invers le pierzi
Și cântec istovește: ascuns, cum numai marea,
Meduzele când plimbă sub clopotele verzi."

Prin urmare, cine nu admite aceste, lămurit are a dovedi, că nu întreg cuprinsul sufletului se cuvine a fi exprimat, că zone întregi ale lui sunt proscrise, și, între aceste, condamnabilă ca obiect de expresie artistică este visarea, strălucită și întunecată, ilogică și adâncă, crepusculară și scânteietoare – lumea fără *căci* și *fiindcă*, fără înțelepciune gramatical aforistică, care nici o clipă nu devine pretext pentru comparații explicative.

De ce atâta acră ironie la oamenii de bun-simț? După Mallarmé n-au venit, liniștitori ai publicului, Samain și Géraldy?

Iar păcatul lui Mallarmé? De când e literatură, poeții s-au supus entuziast obligației de a nu vorbi ca lumea: „limba poetică" este o dogmă literară milenară. O voință oarecare de a libera din sclăvia practicii cuvântul, prin strămutări exagerate ale înțelesului și neobișnuita așezare, au avut poeții totdeauna. Mallarmé stă în tradiția perpetuă din vremea poeziei grecești celei mai vechi.

Conflictul între generații e fapt necesar. Însă toate formele de luptă între oameni s-au dovedit modificabile. În critica literară, modificarea cea mai de așteptat stă în înțelegerea cuminte a unor silințe noi. Spiritul majorităților, care se mai numește și bun-simț, își schimbă din sute în sute de ani cuprinsul și legile. Ce a fost odată zminteală scandaloasă se face, cândva, dogmă respectată de cei mai bine gânditori oameni ai esteticii publice – atunci vine momentul triumfului academic: se constată glorios că Racine și Verlaine e una și aceeași frumusețe!

Măcar această periodică întâmplare ar trebui să trezească pe critici, ca să fie, din vreme, mai largi. E imprudent să consacri orbește obiceiurile estetice ale majorității. Cândva majoritatea trădează pe criticul său, care se face totdeauna mai fanatic decât publicul său – și, în aceste cazuri de trădare, rușinea toată cade, firește, pe critic.

Secolul trecut a lăsat criticilor, ca moștenire pompoasă, așa-numita înțelegere istorică. Teoretic, o teribilă belea. Practica are însă loc destul pentru abateri comode: corifeii largii înțelegeri, Sainte-Beuve și Taine, practică în detaliu un dogmatism delicios. Și nicăieri nu s-a observat că celor ce cultivă pasionat explicarea istorică a operei de artă li se luminează deosebit prin această înțelegere estetică. De aceea a fost atât de binevenită, în plină glorie a sociologismului literar, intervenția ușoară și nepăsătoare a foiletoanelor impresioniste – cu prestigiu de artă la France și Lemaître; cu grație pedagogică la Faguet.

Adevărul literar și artistic, nr. 481, 23 februarie 1930, p. 1.

POEZIE ȘI PUDOARE

Ar fi zis un mare scriitor și poet al nostru de astăzi că de la patruzeci de ani înainte nu i se mai cade omului să facă poezie, sau cel puțin nu-i șade bine să o publice.

Mare vorbă.

Este concluzia magistrală pe care un literat eminent lucid a extras-o din situația generală în care astăzi se găsește încurcată poezia. În merajul spiritual al omenirii actuale, poezia pare a nu mai avea adăpost sigur. Nu e o glumă – sau e o glumă fără voie – dacă, astăzi, gânditori subtili, dorind să asigure poeziei un prestigiu cât mai pur, au ajuns prin intimă constrângere să declare că poezia e tăcere. Dacă încheierea aceasta pare astăzi necesară, trebuie să înțelegem că în sufletul nostru s-au petrecut strămutări din cele care fixează epocă.

De câteva decenii întâlnim din ce în ce mai mulți oameni pe care versul liric îi supără absolut. A fost doar o vreme, când versul era glorie pompoasă, ori cel puțin agreabilă gloriolă în cerc de prieteni și tabiet boieresc. Acum, biografia literară a multor literați iluștri prezintă o schemă caracteristică: după un scurt debut în versuri, scriitorul se consacră mai mult ori mai puțin excluziv romanului. Suntem foarte departe de vremea liricii septuagenare a unui Goethe, și acei dintre noi care gândim mai extrem, socotim asemenea cântec tardiv ca fenomen de gagaism, ca și amorezările corespunzătoare din Karlsbad sau vreo altă stație termală unde Olimpianul căuta să-și stimuleze glandele poetice și altele. Se știe însă că Goethe a trăit și a lucrat totdeauna după dogma productivității cu orice preț, indiferent dacă această productivitate nu era uneori decât un prejudiciu.

Cine știe până unde se va muta în scurtă vreme – spre adolescență, limita permisă poeziei?

Aceste fatalități ale artei lirice le putem înțelege, cred, mai ales din acele idei despre sinceritate și emoție trăită cum se zice, sau despre savoarea personală a poeziei, care, de la începuturile timpului romantic, au pătruns din ce în ce mai tare în sistemul de obligații prescris acestei arte. În vechime se bucura lumea când, în versuri, descoperea aluzii măgulitoare felurit adresate: se făcea, prin stihuri, curte cucoanelor și suveranilor, sau, de la Voltaire încoace, ideilor generoase. Apoi veni rândul aluziei la patimele și faptele intime ale poetului. Și oricât despersonaliza poetul aceste patimi trecându-le în vers, prin dispunerea fundamentală a poeziei romantice, cetitorul nu se putea opri de a se bucura de poezie ca de o gingașă spovedanie. Poetul făcea acum cu ochiul spre propria-i inimă. Iar critica psihologic biografică părea că dinadins irita acum, mai mult decât în orice altă vreme, lăcomia de a privi sub cămașa poetului. Parnasienii, cei întâi, au proclamat legitima și inevitabila răzvrătire; și se poate zice sumar că băiatul Musset a fost cel sortit să încheie frumos epoca poeziei ca ostentativă spovedanie personală, și că Baudelaire nu reprezintă decât o semnificativă și finală revenire îndărăt, mascată cu o mândră retorică. De atunci, cu mijloace și motive diverse, poeții preferă să scrie tablouri.

Cum se vede, în acea promiscuitate dintre public și poezie, cei mai inocenți au fost poeții; publicul și mai ales criticii cultivau o curiozitate rușinoasă. Și lirismul acela de promiscuitate în care poetul plângea în batista publicului, și reciproc, n-a fost decât evidenta copilărie și vârsta ingrată a omului contemporan: poezia romantică reprezintă naivitatea primelor emoții ale eului intim ce lua cunoștință de propria lui ființă și de interesele ei social incomensurabile.

Se alarmează unii că moravurile sexuale sunt astăzi dezmățate. Moraliștii banali nu pot înțelege că acest amănunt e perfect compatibil cu apariția unei forme de pudoare nouă. Nerușinarea, desigur, este în multe cazuri simplu fenomen de plebeizare. O sumă de mojici îmbogățiți grabnic, răzbind peste sfera socială potrivită lor, manifestă pretenții și inițiativă de stil și burghezimea tânără, dezorientată și debilitată la spirit, îi face haz și-i imită.

Cu totul alt lucru este acel *sans-gêne* sexual ce se observă astăzi la indivizi real civilizați. Aici izbucnește o trebuință violentă de adevăr, cu deosebire caracteristică timpului nostru, și o ură fără margini împotriva unui sistem de convenții pe care nu le mai practică stăruitor decât numai lichelele sau nediferențiații. Un mic număr de respectabili oameni adevărat vechi țin încă cinstit moravurile trecutului; dar aceștia trăiesc în afară de circulația vie a momentului de față. Există astăzi deci o impertinență în moravurile sexuale, care nu-i decât o formă a onestității, a trebuinței de a fi veridic cu sine și cu lumea. În aceste cazuri, faptele sexuale sunt simțite ca întâmplări de suprafață ale sensibilității, care nu țin de viața intimă a persoanei. Însă asupra acestei vieți intime, pudoarea omului nou este concentrată extrem. Sunt aici distincții pe care oamenii vechi nu le pot întrevedea, și în acest punct se produc conflictele cele mai adânci în lupta generațiilor de astăzi. Omului vechi îi era solemnitatea indispensabilă, sufletește perfect adevărată, cheful la nuntă cu glume patriarhal pipărate asupra apropiatelor intimități între ginere și mireasă. Omul vechi simțea și se purta conform obiceiurilor; viața lui interioară îi era lui însuși obscură și neglijabilă; pudoarea nu era un complex personal, ci o rapsodie de reguli impuse dinafară. Omul nou este persoană: el are o viață intimă propriu accentuată, și el o apără cu disperată revoltă de grosolăniile, sau inocente, sau obraznice ale semenilor, care lui, în această privință tocmai, și din principiu, nu-i mai sunt semeni. De aceea omul nou are o particulară scârbă de confidențe și lirism public. De aceea poetul care a gândit cel mai intens asupra atitudinii lirice astăzi posibile, a fost logic condus dincolo de eul social, cel totdeauna dat pradă sensibilității banale, spre eul impersonal, pe poziția specifică a teoriei cunoștinței și a metafizicei, poziție puțin familiară poeziei pân-acum. Paul Valéry a extras filozofia pudoarei poetului de astăzi, și a cetitorului.

Spovedaniile despre „draga“ cu care șezi „mână-n mână“ și „gură-n gură“ sunt substanțe literare astăzi degradate; le respingem în reacție imediată. Nu mai sunt discutabile. Acceptăm însă bucuros confesiunea pur memorialistă, în maniera lui Proust, fără restricții și ficțiuni, și răcită prin economia stilului devenit științific. În cazul acesta, oricât de impudice ar fi, după judecata banală, aventura și mahalagismul psihologic pe propria socoteală, ele sunt povestite ca ale oricui, fără a exploata pretenția de „sentiment“ și de „trăire“ esențială romanței lirice. Impudoarea liricei vechi stă în obligația ei de a distila „simțire adevărată“, de a spune ceea ce nu e de spus. Esența acelei poezii e un exhibiționism prin aluzie.

Aceste procedări sunt respingătoare, în principiu, omului contemporan; iar convențiile artistice corespunzătoare sunt complect declasate. „Inima“ s-a făcut pudică în măsura în care ea a luat cunoștință de unicitatea ei esențial inexpresibilă.

Astfel se compensează, original dar și frumos, libertatea de a povesti, în scris tipărit, lucruri de care altădată ar fi roșit chiar și unii bărbați, în fumoar.

Toți editorii căror le-am oferit, cu prudentă timiditate, schițele mele critice, m-au refuzat amabil și cu oarecare mister. Prietenii mei literari rutinați mi-au explicat: că editorii așteptau, ca lucru de la sine înțeles, un manuscript de roman pornografic; de aceea ei trebuiau să fie nedumeriți de oferta mea. Nu de necaz, ci prietenește, proorocesc editorilor că romanul pornografic nu va fi multă vreme la preț. Probabil că astăzi încă, afrodiziacele farmaceutice sunt mai scumpe mult decât doza de literatură echivalentă ca efect; însă puterea științei e mare, și ea tinde viguros să ieftinească orice produs atârnător de ea. Și apoi se va intensifica neapărat organizarea stabilimentelor agreabile „où l'on fait le voyeur“. Ce vor mai însemna atunci romanele în care se despică patetic combinezoanele diafane chiar de o duzină de ori pe capitol?

Adevărul literar și artistic, nr. 486, 30 martie 1930, p. 1.

NICOLAS BERDIAEFF, „L'ESPRIT DE DOSTOIEVSKI"

(Traduit du russe par Lucienne Julien Cain,
Editions Saint-Michel, Paris–Liège, 1929)

Încă nu se poate zice, cred, că francezii au destule cărți bune despre literatura rusă modernă. Schițele și traducerile lui Merimée, cartea clasică a vicecontelui de Vogüé, inițiatorul propriu-zis în această materie, conferințele și notele fin gândite ale lui Gide despre Dostoievski sunt, până astăzi, singurele lucrări de rezistență.

Istoria literaturii a lui Waliszewski (în colecția Colin) și acea de tot proaspătă a lui Pozner (în seria *Panoramelor literaturii contemporane*) sunt manuale sumare și oferă prea puțin ca „studiu" care să informeze din plin, iar *Dostoievski* a lui Stefan Zweig e foiletonistică de tot inferioară.

Cartea profesorului Berdiaef e rezultatul unor conferințe ținute într-un „seminar" universitar.

Îmi pare că tot profesorii – de atâtea ori mult huliții profesori – ajung să facă lucru bun în cercetarea literaturii. Cel puțin acest profesor ne compensează și ne consolează de catastrofala panglicărie a lui Zweig. Sunt uneori groaznici poeții – Zweig e poet, ce să facem? – când năvălesc să filosofeze și să critice, așa numai din simplu entuziasm repezit. Profesorul, cel puțin, dacă nu e prea de tot comediant, își bate capul: are pudoarea judecății și scrupulul faptelor clar fixate. Ca și Rozanov (de care vorbește în numărul de față la „revista revistelor"), Berdiaef este om de convingeri creștine, și mistic. Dar o minte foarte clară, cu o deosebită îndemânare didactică. Dacă e mistic, e, cum se și cuvine, cu respect și rezervă. Ah, Doamne! nu misticismul e răul – departe de asta –, ci misticismul de carieră și misticismul în foileton.

Profesorul Berdiaef nu vrea să facă nici istorie literară, nici biografie psihologică: lucrarea lui e, cum zice, de domeniul *pneumatologiei*. Asta înseamnă, explică el, cercetarea elementului „spiritual" în opera lui Dostoievski. „Aș vrea să pătrund până în adânc cum a simțit Dostoievski universul, și cu elementele aflate să reconstitui prin intuiție toată vederea lui asupra lumii." Deoarece, zice B., „Dostoievski a fost un mare gânditor și un mare vizionar, dialectician de geniu și cel mai mare metafizic al Rusiei. Admirabila sa dialectică ține, în opera sa, un loc egal cu acel al extraordinarei sale psihologii."

„Rusia nu poate fi înțeleasă cu inteligența, nici măsurată cu măsura obișnuită" (Tiucev) – și Dostoievski este cel mai rus dintre scriitorii ruși. Pentru rus, nu există stări mijlocii: rusul e „apocaliptic" sau „nihilist". Germanul e mistic ori criticist; francezul sceptic sau dogmatic. Rusul nu poate elabora o cultură, nu-și poate deschide o cale istorică. Apocaliptic sau nihilist, el tinde deopotrivă la distrugerea culturii. Cultura e lucru de mijloc. „Toți suntem nihiliști; de aceea, la noi, a apărut nihilismul" (Dostoievski). Această dispoziție rusească e contrară oricărei discipline spirituale. „Rusul poate fi sfânt, dar nu om cumsecade" (Leontiev).

Cultura mijlocie, ca la alte popoare, nu s-a putut crea în Rusia; cultura nu rezolvă „problemele finale". Occidentalii se ostenesc să organizeze lumea istoricește; printr-un salt formidabil, rușii vor să-i găsească imediat încheierea. De aici antipatia lor pentru tot ce e formă, în orice domeniu; forma înseamnă limitare și măsură. Asta nu înțelege misticul și apocalipticul. Sufletul rus e bolnav de isterie metafizică. Dostoievski a studiat aptitudinile naționale, și se poate zice că revoluția s-a făcut, în Rusia, în mare „selon Dostoievski".

„Autodistrugerea și autoconsumația sunt în Rusia caractere naționale."

Astfel predispus prin „rasă", Dostoievski a trecut hotarele vieții psihice și s-a coborât în adâncimile spiritului. „Am o fire josnică și din cale afară de pasionată. Niciodată n-am știut ce e măsura."

Și ca dânsul sunt toți eroii săi. Până la romanul *Duhul de subt pământ*, Dostoievski nu-i decât psiholog și umanitar. Cu această carte și cu *Amintirile din casa morților* apare „dialectica genială" a lui Dostoievski. Un nou domeniu uman se deschide, domeniul dostoievskian, unde problema soartei omului ocupă centrul.

Rușii n-au cunoscut Renașterea, nu s-au împărtășit din bucuria de a trăi pe care mișcarea aceea a revărsat-o peste popoarele Apusului. Sub Alexandru I, s-a putut vedea o clipă, în poezia rusă, ca o exaltare voioasă.

Dar de la Pușkin încă orizontul se întunecă. În Ciadaiev, Lermontov, Gogol, Tiucev, nu mai suflă spiritul Renașterii; anxietatea și suferința îi iau locul. Singur Leontiev apare ca un rătăcit curios din veacul al XVI-lea în Rusia veacului al XIX-lea. Iar Dostoievski, care reprezintă apogeul literaturii ruse, este expresia cea mai deplină a curentului serios, religios, chinuit al acestei literaturi. Tot în el însă apare și lumina – credința adică în purificarea și mântuirea proprie oriecărei tragedii adevărate. Soluția lui Dostoieski este Isus – Dumnezeul Om.

„Inteligența lui Dostoievski este extraordinară; el e unul din spiritele cele mai ascuțite, cele mai strălucitoare din toate timpurile. Tolstoi e mai mult artist mare decât gânditor. Gândirea lui Tolstoi e uneori strâmtă și ajunge chiar la platitudine. Singur Shakespeare poate fi comparat cu Dostoievski ca gânditor." La dânsul delirul dionisiac nu exclude gândirea. Opera lui e soluția unor vaste probleme de idei. Eroii lui sunt – idei.

Aceasta nu înseamnă că romanele lui sunt cu teză: ideile sunt imanente artei sale.

Strahov, care l-a cunoscut intim scrie: toată atenția lui era îndreptată asupra oamenilor; natura sufletului și felul lor de viață îl interesau exclusiv. Iar despre călătoria lui Dostoievski în apus zice același scriitor: nici natura, nici amintirile istorice, nici operele de artă nu-l interesau deosebit. Locurile nu aveau sens pentru dânsul decât numai ca un cadru al soartei noastre tragice. Ceea ce a făcut Dostoievski este un studiu antropologic după metoda artei dionisice. El consideră pe om în afară de legi și de ordinea cosmică, în desfășurarea purei libertăți interioare, cu toate rătăcirile ei arbitrare.

Dante, de exemplu, ca și Sf. Toma, consideră pe om ca parte organică a unei ordine obiective hotărâtă de voința divină. Poetului italian ființa noastră îi apare într-o ierarhie și cosmică și socială, clar orânduită. Când de la concepția lui Dante, trecem la cosmologia modernă, înțelegem bine groaza lui Pascal în fața „spațiilor infinite".

În fața acestei noi arătări a lumii, omul se întoarse energic asupra pământului și asupra lui însuși. În Shakespeare, geniul reprezentativ al Renașterii, omul nou descoperea lumea psihică. Pentru Dostoievski însă omul nu-i un fenomen natural ca altele; el e centrul ființei și purtătorul enigmei universului. Problema omului este problema lui Dumnezeu.

Astfel privindu-se, omul descoperă în el un fond arbitrar anticanonic și irațional, în revoltă cu armonia exterioară a lumii. Aceasta-i omul „subteran" al lui Dostoievski. Omul e irezistibil atras spre irațional, spre libertate destrăbălată, spre suferință. Arbitrul din noi ne împinge, în fiece clipă, să căutăm suferință. Organizarea rațională a vieții nu-i convine. Libertatea e mai presus de fericire, – libertate irațională, smintită, care duce pe om dincolo de marginile ce-i sunt hotărâte. Libertatea, cât de extravagantă și nebună, ea e binele unic. Dacă s-ar putea supune totul raționalității și calculului, omul s-ar face atunci nebun de bună voie, pentru ca să nu mai aibă judecată și să făptuiască după bunul său plac. Rândurile din urmă sunt citate din *Duhul de subt pământ* al lui Dostoievski.

„Aceste reflecții geniale, de o luciditate izbitoare sunt izvorul tuturor descoperirilor lui Dostoievski asupra omului" – zice Berdiaef. Însă libertatea aceasta poate fi distructivă, și aici omul trebuie să caute neapărat mântuire.

Nietzsche credea că soluția e supraomul; Dostoievski o găsește în Dumnezeul Om, în Hristos. Libertatea cea rea, adică păcatul, este calea necesară pentru a ajunge la libertatea cea bună. Se deschide astfel o mișcare dialectică pe care nu o pot înțelege oamenii cu spiritul „static", care cred în armonie totală, în progresul spre un bine absolut.

Libertatea este misterul originar și tragic al omului, al lumii, al lui Dumnezeu chiar. Dacă e așa, atunci răul originar, păcatul, nu poate fi înțeles ca fenomen exterior și social, ci numai ca fapt interior și metafizic. De aceea Dostoievski respinge interpretarea socialistă umanitară a crimei. Răul stă în libertatea absolută inițială; și omul e deplin răspunzător de păcatul săvârșit. Legea penală este numai un simbol al soartei interioare.

Între legea statului – „acest monstru de gheață" – și sufletul omului nu este măsură comună. Sufletul însuși caută sabia pe care o ține statul și cere să-l lovească.

Din păcat și prin suferință ajunge omul către lumină.

Lumina aceasta mântuitoare stă în ideea nemuririi personale.

Omul e sau spirit nemuritor, sau nu-i decât fenomen empiric, product pasiv al mediului social.

În cazul din urmă ființa noastră nu mai are valoare absolută, răul și crima nu mai există.

Valoarea supremă este dar sufletul nemuritor, liber și responsabil. Păcatul și pedeapsa, adică responsabilitatea, țin de persoana adâncă a omului. Răul esențial este negarea persoanei. Fiecare ființă umană participă la personalitatea absolută și veșnică.

Cine omoară, se omoară și pe sine, neagă nemurirea în el și în altul. Această dialectică neinvincibilă a lui Dostoievski e curat creștină.

„Vine sfârșitul lumii" – însemna Dostoievski pe o foaie de carnet.

La baza gândirii dostoievskiene este o dispoziție apocaliptică. În fond scriitorul acesta a fost artistul și filosoful vremii în care începe revoluția subterană a spiritelor. Figurile din *Demonii* nu existau în realitatea rusă din anii 60–70; sunt anticipații profetice ale autorului.

Socialismul rus e religios și apocaliptic. Socialismul revoluționar n-a fost niciodată înțeles în Rusia ca formă trecătoare de organizare economică și politică, ci ca o stare definitivă și absolută, ca împlinire a destinelor omenirii și întemeierea împărăției lui Dumnezeu pe pământ. „Șigaliev privea, ca și cum ar fi așteptat sfârșitul lumii, nu după niște proorocii care ar putea da greș, ci ca un lucru hotărât pentru poimâine dimineața la zece și douăzeci și cinci exact" (*Frații Karamazov*).

Deși nu cunoștea pe Marx, ci numai socialismul francez, Dostoievski, cu genială presimțire, a văzut socialismul așa cum îl vrea Marx, ca antipod al creștinismului. „Legenda marelui Inchizitor" e scrisă mai mult contra socialismului decât contra catolicismului. „Socialismul francez e socialism de constrângere, o idee moștenită de la vechea Romă, păstrată și transmisă prin catolicism." Berdiaef amintește aici de Joseph de Maistre care, în *Considération sur la France*, insistă asupra caracterului pasiv al conducătorilor Revoluției.

În Apus biserica a devenit stat. Biserica adevărată o va întemeia poporul rus. Atunci se va vedea care a fost rătăcirea socialismului ateu și a revoluției atee. Dostoievski a fost dușman al Apusului, întrucât în el se realiza civilizația „burgheză", care implica o revoluție atee și materialistă. Poporul rus este adevăratul „purtător de Dumnezeu", zice Dostoievski; și așa învățătura lui se încheie într-un mesianism național înrudit cu „poporanismul" religios. La ruși, zice Berdiaef, sentimentul național a fost totdeauna violent și isteric. La Dostoievski mai cu seamă, conștiința națională n-a ajuns niciodată la maturitate senină și sigură, ci a rămas o boală.

BIBLIOTECA ACADEMIEI ROMANE

Rusia e un câmp, fără capăt. Lipsa de margine și hotar vizibil e caracterul specific al peisajului rus. Așa e și sufletul rus; risipit, fără granițe, fără formă. Numai în sufletul rusesc putea face Dostoievki descoperirile pe care le-a făcut. Și el a fost un fel de *narodnik*. Berdiaef crede că poporanismul rus a fost totdeauna „indicele slăbiciunii păturii cultivate, care n-avea conștiință sănătoasă de misiunea ei“. Clasa cultivată rusă își simțea slăbiciunea și se pleca într-o idealizare absolută a norodului de jos. Acea clasă era strivită între ignoranța populară și apăsarea imperială.

Ea se lasă cuprinsă de dragoste și admirație mistică pentru norod; ajunge a se simți vinovată în fața lui, să considere cultura ca un *păcat* față de popor.

Astfel în Rusia, și extrema dreaptă, și extrema stângă au fost, în fond, ostile culturii.

Era în elita intelectuală rusă o lipsă caracteristică a sentimentului de răspundere și onoare personală. Este lucru de însemnat că în istoria Rusiei a lipsit cavalerismul; aceasta a avut pentru cultura ei morală urmări dezastruoase. Poporanismul rus a căutat adevărul și pe Dumnezeu nu în personalitate, ci în popor.

Cele mai mari genii ruse n-au putut suporta izolarea, singurătatea înălțimilor, n-au cunoscut lirismul piscurilor singuratice, ci s-au adăpostit în căldura vieții populare și colective.

În această privință e o profundă opoziție între Tolstoi, Dostoievski și europeanul Nietzsche.

Totuși Dostoievski nu-i un simplu slavofil. „Europa e lucru grozav și sfânt – e patria minunilor sfinte“ (*Jurnalul unui scriitor*). Respingător în viața europeană îi era lui Dostoievski numai „burghezul“ cu spiritul lui mercantil. Însăși „înapoierea“ lor i-a salvat pe ruși de spiritul burghez. Reacția împotriva acestui spirit, împotriva căruia s-a ridicat, în Apus, visul dionisiac și tragic al lui Nietzsche, nimeni n-a întrupat-o mai perfect decât rușii.

„Tot slavofilismul și tot occidentalismul nostru n-au fost decât o vastă neînțelegere. Europa e tot atât de scumpă rusului adevărat ca și Rusia. Misiunea Rusiei e hotărât paneuropeană și mondială“ (Dostoievski). Dar ideea că Rusia va aduce Europei cufundate în întunericul burghez lumina Răsăritului, nu-i numai în cărțile călugărului Filotei; e și la Bakunin și la Lenin. La baza mesianismului rus stă o greșeală sau o minciună, un raport fals între elementul religios și cel național – greșeala e în idolatrizarea poporului cultivată de narodnici, și care cuprinsese deopotrivă pe marxiști, ca și pe ciornoesotnici. În rătăcirea lui poporanistă Dostoievski crezuse că poporul va rămânea credincios lui Hristos, că numai „inteligența“ e stricată de ateism și materialism.

Înfrângerea poporanismului va întări conștiința personalității și a răspunderii. Și în cultura rusă, nimeni nu a făcut pentru deșteptarea personalității atât cât Dostoievski. Lipsa de caracter e un păcat național rusesc. Elaborarea de caractere morale, pregătirea virilității și autonomiei spirituale – aceasta a fost învățătura lui Dostoievski...

O formulă banală pretinde că dragostea e suprema înțelegere. Cine ține la această formulă poate să o aplice cu deosebită mulțumire lui Berdiaef. Mi se pare, La Rochefoucauld a zis cam așa: un om de spirit poate iubi ca un nebun, însă niciodată ca un prost. Aforismul acesta îl prefer formulei populare pomenite mai sus. Profesorul Berdiaef e, nu numai, cum vrea el, un „pneumatolog“; e și un om de spirit, în înțelesul lui La Rochefoucauld. Dragostea lui Berdiaef pentru Dostoievski e pasionată, și uneori merge până la panegiricul absolut; rămâne totuși inteligentă. Îmi închipui că de aceea mi-a fost irezistibil să rezum atât de abundent cartea. Berdiaef e clar și ager despre un subiect pe care-l adoră. Sigur, numai oamenii de spirit știu să iubească în plină luciditate asupra lipsurilor obiectului dragostei lor; și numai ceilalți au prostia de a nu vedea lipsurile, și prostul gust de a vrea să le mascheze ori să le dreagă. Astfel că, independent de subiect, cartea profesorului rus este o instructivă întâmplare literară; iar prin subiect, ea este un prețios ajutor pentru cunoașterea spiritului rusesc modern și interpretarea unor capitole însemnate din istoria literară.

I-ar putea face, îmi închipui, oarecare greutăți unii filosofi de strictă profesie, în privința „cunoașterii adânci“ și asupra libertății. Planul conștiinței pe care îl numesc unii bucuros „al cunoașterii adânci“ este, cum credem, planul teoriei cunoștinței și al orizontului metafizic. Pentru interpretarea lui Dostoievski, profesorul Berdiaef admite altă explicație: că acel plan are un cuprins exclusiv *moral*. Pentru că *libertatea* care preocupă pe Dostoievski este evident libertate morală. Dostoievski e închis în creștinism; și nu există punct de vedere care să se intereseze mai puțin de metafizică decât cel creștin. Libertatea, cu infiltrările ei creștine, rămâne oricum, lucru „de suprafață“ – social. Problema răului și a răspunderii nu sunt ale planului adânc, ci ale omului empiric.

Tot așa ideea nemuririi personale este un prejudițiu social, în care, printr-o substituire sofistică, eul „profund“ este subtilizat în favoarea eului social.

Cu toate șovăielile lui naiv complicate de om care asculta supus de datini și credințe moștenite, Kant a căutat să salveze o situație teoretică disperată, trecând totdeauna acele credințe pe seama „rațiunii practice“. Dostoievski, ca nenumărați alți literați gânditori de ieri, de azi și de mâine, a rămas în acest punct, mai vechi decât Kant și inocent de grijile subtil prudente ale acestuia.

Planul „adânc“ este planul purei și egalei contemplări, unde nu are loc nici o preferință sau ierarhie, – pentru „morală“, de exemplu, cu libertate și nemurire dimpreună.

Îmi pare potrivit să zicem: obsesiunea ideii de păcat și pedeapsă era un simptom propriu individului Dostoievski. Iar obsesiunea libertății absolute și arbitrariul haotic e fenomen rusesc – obsesiunea unei societăți bolnave de o anacronică apăsare, prin urmare și de furia de a nega orice constrângere.

Desigur e cu deosebire interesant de a vedea cum, istoricește, societățile devin teren specific pentru una sau alta din atitudinile fundamentale ale spiritului. Însă n-ar fi, cred, decât o imprudentă concluzie, să definim pentru eternitate poporul rusesc ca apocaliptic și nihilist. Deocamdată el face, de exemplu, o strașnică încercare de disciplinare economică într-un spirit de cea mai teribilă esență burgheză, pentru că nicăieri doar ca în exagerarea economistică nu se vede mai tare cât de adevărat copil al duhului burghez este socialismul actual.

Viața Românească, nr. 4 și 5, 1930, p. 171–176.

CARAGIALE ȘI DOMNUL X

„Ah! Domnule X... cine ești?

...D-ta trebuie să fii un om sever, așa-mi închipuiesc eu; când îți cade ceva scris în mână, trebuie să ții sprâncenele tare-ncruntate... D-ta ești un om nu numai învățat, dar și cult... D-ta, afară de prodigioasa noastră literatură națională, trebuie să mai cunoști din literatura universală, măcar pe cea europeană. D-ta trebuie să fii având gust subțire și simțire adâncă... D-ta, așa-mi închipuiesc eu, trebuie să fii mai-nainte om și pe urmă român (că se întâmplă uneori și alminterea); prin urmare, d-ta, român firește, trebuie românește să judeci omenește."

Da, fără îndoială: Caragiale râde de Domnul X, încărcându-l cu atâtea daruri; totuși, nu e deloc glumă că, pe Caragiale, Domnul X, totdeauna l-a tratat foarte sever și de sus.

„Hm! ce atâta vorbă pentru niște comedioare...!" – am auzit zicând, acum douăzeci de ani, pe unul dintre junii eroi ai democrației, cum se zice, române, care pe atunci se umfla într-o nouă înflorire, elegantă și importantă. Era un om cu deosebire iritabil tânărul care descoperea cu superioară siguranță inferioritatea lui Caragiale. Cine știe cum îl supărase vreodată scriitorul de comedioare! În adevăr, Caragiale avea o deosebită capacitate de a lovi fără să glumească, când încarnările diverse ale D-lui X îl plictiseau peste măsură. Pe cât era uneori de ușoară cordialitatea lui meridională, pe atât de aspru respingea autorul de comedioare pe domnii care-l năpădeau cu o intimitate nepoftită. Erau destui Domni X, care umblau să se împodobească afișând nerăbdător o prietenie, căreia căutau să-i dea, nelipsit, aer de protecție. Înțelegi d-ta: venea frumos pentru un june bărbat de stat să bată pe umăr pe Caragiale, în colț la „Gambrinus".

Prejudițiul antic asupra artiștilor lua, firește, la noi, forme puțin delicate. Un bărbat politic, mă rog, își datorește elementar să nu trateze pe literați altfel decât cu superioritate protectoare; și atunci este inevitabil să-și viseze cu vremea superioritate absolută față cu scriitorul; îl critică și-l învață cum trebuie să facă.

„Dintr-o baniță plină cu mărgelușe de toate culorile închipuite, un meșter mozaist poate scoate o minunată icoană; un om de rând ca mine, fără mare meșteșug, nici idei înalte, numai cu răbdare, așezând mărgelușe potrivit după două colori poate face pe masă figuri raționale. Și d-ta, Domnule X, oricât de sever, trebuie să recunoști că – dacă intenția mea n-a fost alta decât să-ți facă pe un câmp roșu o cruce albă – întrucât această intenție este la limită îndeplinită, precum eu nu am pretenție că ți-am zugrăvit o Maică Precista, așa și d-ta, sever dar drept, să n-ai pretenție a obține de la mine decât ce am încercat cinstit să-ți dau. Tot mă gândesc: oare să fi așezat eu mărgelele cum se cuvine după umila mea intenție? Nu cumva și eu, om bătrân, să fi luat ca un copil ușuratec un pumn de mărgele din baniță și, aruncându-le impertinent pe o foaie de hârtie, să-ți zic în bătaie de joc: Uite, D-le X... cum eu, dintr-o aruncătură pe negândite, am nimerit să-ți fac pe Mihai-Viteazul călare, fiindcă te știu patriot ca și mine!“

Toată neînțelegerea între arta lui Caragiale și Domnul X este aici strălucitor simbolizată; adevărat, Domnul X, oriunde și oricând, cere artistului un Mihai-Viteazul oarecare. Domnul X nu-și poate închipui altă estetică demnă de domnia-sa decât estetica formată din asemenea postulate eminent serioase. Mai ales că Domnul X, al nostru, cel românesc, este prin excelență bărbat de stat; și prin urmare nu poate uita că prin comedii nu se întemeiază state. Și Domnul X nu poate admite să fie întrerupt cumva de la această superioară activitate a domniei-sale. A crezut domnul X, în judecata lui totdeauna gravă că, în scrierile lui Caragiale, nu se dă respectul cuvenit cetățenilor serioși, nici principiilor înalte, care dau trup și suflet statelor. Așa s-a organizat o opoziție literară, cum s-ar zice, față de opera acestui autor de *farse* și *comedioare*.

Cum era firesc lucru, Domnul X a fluierat teatrul lui Caragiale.

Îndată după prima reprezentare a farsei *D-ale carnavalului*, Maiorescu primise o scrisoare anonimă care zicea așa:

„Domnule Maiorescu, – Te sciam om literat și învățat și când am vedut că acea batjocură de piesă *D-ale carnavalului* a fost citită în cerculu D-tale am credut că are să fie ceva și m-am dus s-o vadu cu familia mea. Ei bine, nu mè așteptam la atâta decepțiune și batjocură. Nu te felicit că ți-ai dus fata să vadă o asemenea farsă care este de o degradare a teatrului național și care abia se poate juca la târgu Moșilor. Acèsta se chiamă Noua Direcțiune!“

Indignarea civică din care pornește acest document o cunoaște istoria literaturii române din alte diverse izvoare, cu prestigiu mult mai înalt decât simpla anonimă; ceea ce ne arată, foarte prețios, cum literații care denunțau și sfâșiau *noua direcție* erau una la suflet – câteodată și la stil – cu „națiunea“, așa cum ea ni se arată în pateticul text unde cetățeanul anonim mustra cu supremă indignare pe însuși maistrul școlii nenorocite.

Sunt curioase de tot, uneori, surprizele progresului. Farsele lui Molière sunt desigur mai ofensatoare mult pentru morala consacrată, decât ale lui Caragiale; dar Ludovic XIV avea deosebită slăbiciune pentru farsele lui Molière și cerea adeseori să-i fie jucate la curte.

Severitatea Domnilor X din București e încă mai teribilă atunci când se combină, cum zice Caragiale, cu un „gust subțire și simțire adâncă“. Aici e un punct esențial, unde estetica lui Ludovic XIV este categoric negată de estetica Domnului X, în anii 1885 și următorii, la București. Comparat cu Ludovic XIV, Domnul X are, în materie de artă și gust, *Le point d'honnéur* strașnic de sensibil – are un fel de al șaselea simț, mai delicat decât toate celelalte: simțul cultural național. Domeniul acestui simț este domeniul pasiunilor celor mai vehemente ale domnului X.

Ca toate pasiunile, chiar cele mai nobile, și pasiunile acestea, caracteristice Domnului X, îl fac pe acest domn să greșească. De exemplu, în rezistența lui dârză, național-culturală, față cu râsul artistului Caragiale, Domnul X nu vede că e imprudent să arate atâta supărare, și că se face suspect. Supărarea lui permanentă slujește să confirme mai tare decât orice că autorul de farse râde cu bună dreptate. Și apoi supărarea Domnului X e atât de nemăsurată, încât el nu mai vrea să cunoască opera lui Caragiale până-n capăt.

Deoarece sufletul Domnului X e al unei majorități, el are norocul să pătrundă, în fugă și vremelnic, chiar prin capete bune. Așa a fost cu putință ca Gheorghe Panu să iscălească aceste vorbe ciudate: „Caragiale, de aproape douăzeci de ani, n-a mai scris altceva *decât oarecare siluete și tipuri pentru* Universul.“

Printre acele „oarecare siluete și tipuri“ se află figurile straniu întunecate cum sunt casierul Anghelache, Cănuță om sucit și tipurile de cerșetori, de un așa curios humor posomorât, în *Ultima emisiune*; se află și *Hanul lui Mânjoală*, o poveste care ar fi trebuit, pare că, să deștepte atenția chiar a celor mai convinși și zeloși Domnul X.

De ce, vă rog mult, uită, acum ca și întotdeauna, atât de sistematic Domnul X, pe Popa Niță din Podeni și pe Cuțitei primarul, uită impresiile de natură din povestea hanului Mânjoloaiei; de ce uită pe Kir Ianulea, pe Ianuloaia și pe Negoiță, pe domnul Stavrache cârcimarul din *În vreme de război* și pe frate-său popa, hoțul de cai?

Cum se poate să nu-și aducă aminte Domnul X de atâtea icoane pline cu vârf de viața românească adevărată; cum, tocmai Domnul X, național-culturalul, poate să uite toate astea și să ne vorbească numai și numai de *farsele* lui Caragiale?

N-am ce face: Domnul X îmi e suspect. El poartă necaz otrăvit lui Caragiale, din pricina lui Coriolan Drăgănescu, din pricina domnului Nae Cațavencu, a tânărului Rică, a lui Madam Piscopesco... Pe Domnul X îl bănui că e grozav de pestriț la mațe și ține minte unde l-a ars, fără să-i pese nici de adevăr, nici de artă – nici măcar de arta românească.

Adevărul, nr. 14225, 13 mai 1930, nr. 1.

POETICA LUI VALÉRY*

Théophile Gautier voia să potrivească poezia după artele plastice. Adică el anunțase categoric intenția și metoda; coloare și relief în poezie arătase de mai nainte Victor Hugo, cum nimeni nu făcuse până atunci.

Wagner a avut să impună muzicii puterile vorbirii. Verlaine și Mallarmé s-au silit să facă poezia muzică. Plastica impresionistă a încercat, cu violență, să arate mișcare. De o sută de ani artele umblă unele după altele. Și, în adevăr, când artele sunt mânate să se transforme, ce alta ar putea ele face?... Anticii știuse și ei să asemene unele stiluri oratorice cu stiluri ale sculpturii. Însă ei nu au ajuns să trăiască atât de conștient ca modernii revoluțiile artistice; la ei, prefacerile s-au întâmplat mai mult fără voință știută. Doar unii poeți alexandrini au manifestat sporadic opoziție față cu vechile canoane ale poeziei. Pentru noi, critica și îndreptarea artelor unele prin altele sunt de mult lucru banal.

Paul Valéry zice prudent: „les routes de Musique et de Poésie se croisent – le poème, hésitation prolongée entre le son et le sens“. Încrucișare și ezitare, deci: „La puissance des vers tient à une harmonie indéfinissable entre ce qu'ils *disent* et ce qu'ils *sont*“. *Indefinissable*, insistă Valèry, face parte din definiție. De aceea: „un poème est ce qui ne se peut résumer. On ne résume pas une mélodie.“

Intențiile lui Mallarmé sunt acum teoretizate perfect. Este o greșeală modernă părerea că teoriile artiștilor sunt fără valoare. E altă greșeală, veche, că teoriile în artă pot fi universal valabile. Sunt, desigur, bune teoriile; dar numai pentru unul. „Der Weg gibt es nämlich nicht“[1], zisese Nietzsche – adică, un drum pentru toți. Și filozoful tragic vorbea de morală. Atunci: cu atât mai mult... va zice bunul-simț. Însă omul moderen nu zice: cu atât mai mult; lui îi place să afirme că e totuna, în artă și în morală.

Omul modern are o idee de sine însuși care nu *mai* e o idee determinată; el nu mai poate trăi fără o „multiplicitate contradictorie de vederi“; nu mai poate fi omul unui singur punct de vedere. Și apoi ideile fundamentale nu mai apar astăzi ca esențe, deci nu mai pot fi instrumente. Totuși, de dragul tehnicei, Valéry vorbește de

---

* Comentar la câteva pagini din *Rhumbs* par Paul Valéry, Paris, 1929. Pour la Société des médicins bibliophiles. (Exemplare, astăzi foarte rare, se pot procura prin Librăria „Hasefer“) (n. a.)

clasicism ca de un model. Omul vechi, dogmatic, se întrevede: dogmatismul va rămânea inevitabil câtă vreme omul nu se va vindeca de „l'étrange folie de communiquer“. Acesta este o concluzie pe care Valéry nu o rostește, dar o impune. Omul clasic era doar, prin excelență, omul comunicării. Literatura secolului al XVIII-lea e totdeauna adaptată „à une compagnie. Elle n'est pas de l'homme seul.“ Și Valéry pare să o stimeze pentru asta. Dar pe dânsul l-a pasionat ideea omului singur. Aici nu căutăm a descoperi contraziceri; e vorba numai de a arăta, într-un caz eminent, cum omul modern nu poate fi omul unei idei determinate și al unui singur punct de vedere. Nostalgia clasicistă e, în fond, pură durere, și nefecundă. Ideea omului singur, prin urmare ideea începuturilor ca atare și problema originalității sunt grijile necesare ale omului modern.

„În domeniile creației, care sunt și domeniile orgoliului, trebuința de a se distinge este nedespărțită de existența însăși. Scriitorul literar francez a stat totdeauna în exagerată legătură cu publicul său. De aceea revoltele lui au fost violente până la extravaganță. În societățile germanice, artistul a fost mai liber. Publicul, acolo, nu avea nici prea multă cultură literară, nici prea multă ambiție literară, pentru a se amesteca în literatură și a tiraniza pe artiști. Publicurile germanice oferă artistului respect orb sau indiferență naivă; ambele atitudini se egalizează în efectul practic: artistul e lăsat în pace. Poetul francez trebuia să fie amabil până la primejdioasă fadoare, ori să cază în mândrie ofensatoare. Astfel, chiar un om ce se închină stăpânirii de sine ca Valéry ajunge a vorbi cu patos de chinurile voinței de a fi altfel decât ceilalți. Ca toți cei ce și-au făcut armele în anii simbolismului, Valéry detestă ușurința și imprecizia. Ca orice fiu al vremii noastre, el e pătruns de demnitatea specializării. Pe Descartes îl prețuiește pentru că „a deosebit domeniile“; lui Pascal îi dă vină gravă pentru că a îndemnat la confuzie. Cultul distingerii riguroase l-a pregătit pe Valéry să se îngrijoreze de soarta poeziei, într-o vreme când știința ajungea să aibă un imperiu pe care numai literați cu totul de pe dinafară, sau învechiți în ciudățenii, erau în stare să-l constate.

Valéry zice științei: *l'inhumaine*. „Elle a ruiné *la bonne conscience du sens commun* et du *bon sens*“. Tot astfel „inumană“ e și arta literară; și ea este o negatoare a simțului comun. Simțul comun e „literatura“, cea cu dispreț pecetluită încă din zilele lui Flaubert. Iar Valéry, vechiul simbolist, se întreabă... „Un homme d'intelligence profonde et impitoyable pourrait-il s'intéresser à la littérature? Où la placerait-il dans son esprit?“ Ca și cum ar vrea anume să ne reînvie iritațiile celebre ale lui Flaubert, care numea pe „literați“ *farceurs à idées*, mallarmistul academic, lepădând o clipă eleganta indulgență, zice din inimă: „Une idée charmante, touchante, profondément humaine (*comme disent les ânes*), vient parfois du besoin de lier deux strophes“... A vorbi, ca „literații“, de „psihologia persoanelor“, de „profunzime“, de „caractere adevărate“, de „analiză“, este a uita „condiția verbală“ a artei literare, e „superstiție“ și „confuzie“. „Je déteste la fausse profondeur et je n'aime pas trop la véritable. La profondeur littéraire est un effet comme un autre.“

Toate aceste mărturisiri pasionate sunt după legea lui Mallarmé. „Ce n’est pas avec des idées, c’est avec des mots qu’on fait les vers“, zicea cel ce scrisese *Coup de dés*. Iar noutatea lui era, în definitiv, o concluzie energică a unei întregi porniri istorice. „Tant pis pour le sens, si la phrase sonne mal!“ – striga Flaubert. Exclamația acestui artist pe care în tot felul l-au ironizat oamenii cu „idei“ se inserează normal în o lungă tradiție literară. Vechea patimă – greacă, latină și romanică – a vorbei frumoase ajungea acum să determine însăși natura artei în sine. În Mallarmé și Valéry se dogmatizează o vocație și o pasiune a omului de miazăzi. Când Augustin ne spune că, ascultând pe Ambrosius, de multe ori uita înțelesul de dragul sonorității (rerum incuriosus et contemptor astabam et delectabam *suavitate sermonis*)[2], el mărturisește păcatul care avea să fie virtute cardinală în poetica modernilor.

Pentru cine poezia este „încercarea de a reprezenta sau a restitui, prin vorbire articulată, ceea ce obscur exprimă țipătul, lacrimile, dezmierdările, oftatul“ – singura formulă posibilă rămâne: un poem este o melodie. Însă Valéry nu rămâne în radicalismul muzical al lui Mallarmé. Era în poziția acestuia o indecizie teoretică; și Valéry este iremediabil cuprins de spiritul științific.“ Mallarmé nu avea cultură, nici tendințe științifice“, constată el, pentru a se minuna și mai mult de „întreprinderile“ acelui poet, „comparabile științei numerelor“. Putem presupune că, fără să vrea – poate – el pomenește acea ignoranță a lui Mallarmé și pentru că îl urmărea grija unei insuficiente justificări a poeziei față cu muzica, în atitudinea extremă a maistrului. „Nous étions nourris de musique, et nos têtes littéraires ne rêvaient que de tirer du langage presque les mêmes effets que les causes purement sonores produisaient sur nos êtres nerveux. Les uns, Wagner; les autres chérissaient Schumann. Je pourrais dire qu’ils les haïssaient.“ *Nous* sunt Valéry și ceilalți simboliști. Confuzia nervoasă arătată aci a fost desigur fecundă, dar era confuzie.

E drept, Valéry pare a se opri, mai întâi, la *indefinibilul* însuși al poeziei; o înscrie chiar în categoria ezitărilor. Rămâne, dar, poezia o combinare de domenii expresive, ca liedul și opera? Atunci poezia cade sub condamnarea unor foarte energici puriști din estetica de astăzi, fiindcă între muzicalitate și înțeles, chiar în cadrul vorbirii articulate, concurența este inevitabilă. Substanța poeziei e pătrunsă deci de un disparat perpetuu. Într-un înțeles deosebit de al lui Valéry, dar cu nu mai puțină rațiune, poezia, prin însăși esența ei astfel fixată, nu poate fi pură. Pură ar fi atunci numai, și tocmai, proza. O proză unde arhitectura verbală ar fi subt controlul unei singure intenții: ca sonoritățile să nu formeze un desen sensibil, care, printr-o independență indiscretă, să facă umbră oarecum fizică gândirii. Estetica acestei proze ar fi un sistem de renunțări abile, care ar ține maximum de neted drumul gândirii. Un asemenea efect unitar s-ar putea, cu dreptul, numi pur. În general „puritatea“ este efect de renunțare și excludere radicală, și nu de ezitare sau de „încrucișări“. Dar Valéry vrea să numească *pur* tocmai efectul unei pendulări între sunet și înțeles (cu excludere categorică a armoniei imitative, care suspendă tocmai pendularea în favoarea sunetului), și de aceea merită să amintim obiecția fundamentală pe care ar ridica-o *purismul* celălalt, al esteticianilor care condamnă absolut amestecul domeniilor sensibilității în opera de artă și reeditează vechi ironii în privința lui Wagner.

Fără îndoială, poezia pură este o limită. Realizarea ei este fenomen excepțional. „Construire un poème qui ne contienne que poésie est impossible.“ Activitatea poetului trebuie să se împartă între poezie și „construire“. „Si une pièce ne contient que poésie, elle n’est pas construite; elle n’est pas un poème.“ Acesta e clasicismul lui Valéry. Poetul datorește supunere artistului. Poetul – ca și [prof]etul, magul, demagogul și eroul – este „l’homme préposé aux Choses Vagues“.

Ne amintim cât de simțitor e Valéry față de puterea nouă a științei – a „inumanei“ științe, „care depreciază toate imaginile noastre naive și enunță propoziții insuportabile simțului comun“. „Voici venir le crépuscule du Vague et s’apprêter le règne de l’Inhumain qui naîtra de la netteté, de la rigueur et de la pureté dans les choses humaines.“ „Nu putem salva poezia decât asigurându-i și ei «puritate» și «rigoare». Valéry pornește luptă mare împotriva *inspirației*. „Rougir d’être la Pythie – la Pythie ne saurait dicter un poème. Les Dieux nous gardent du délire prophétique. À la moindre rature, le principe d’inspiration totale est ruiné. L’intelligence efface ce que le Dieu a imprudemment crée.“

Mândria și siguranța unui domeniu al spiritului se întemeiază pe stricta lui delimitare. „La poésie est une survivance. L’on n’inventerait pas aujourd’hui les vers.“ Poezia, ca și Dumnezeu, poate fi negată; dar consecințele acestei negări sunt, în ambele cazuri, neglijabile, deoarece vrem să fie poezie și Dumnezeu. În fața voinței poetului se opresc toate acele concesii critice. Grija ferventă de viață și prestigiul poeziei l-au făcut pe Valéry să se pasioneze pentru Leonardo, omul sublimelor indecizii între știință și artă; să se cufunde în meditarea eului supraempiric, să strămute prin urmare problema originalității dincolo de sfera socială a rivalităților și a gloriei, pe tărâmul îndepărtat și străin literaților, al teoriei cunoștinței.

În căutarea zeloasă a unor adevăruri măgulitoare și reconfortante pentru poezie, Valéry se simte solicitat să-și reprezinte acea „stare embrionară, în care deosebirea între savant și artist dispare“. Concluzia optimistă a acestor meditații spinoase este: știință nu poate fi decât pentru lucrurile simple; de cele complicate are a răspunde numai arta. După acest bilanț rămâne condamnată „literatura“, adică revărsarea impură și vagă a simțului comun, cu „inspirațiile“ lui rudimentare. Poezia este literatura redusă esențial la principiul ei activ, curățită de *idoli* feluriți și de iluzii realiste, de echivocul posibil între limbajul *adevărului* și limbajul *creației*.

„J’aime la pensée comme d’autres aiment le nu, qu’ils dessinnent toute leur vie.“ În asemenea dispoziție de spirit se cuprinde o adâncă vocație pentru problematica poeziei. O formulă de conciliere a „melodiei“ cu gândirea este, de exemplu, aceasta: în vers, gândirea trebuie să stea închisă ca puterea nutritivă în fruct. Apoi, încearcă Valéry o altă imagine, în care cedează mai mult gândirii: inteligența trebuie să fie prezentă; sau ascunsă, sau pe față. Ea înoată ținând poezia deasupra apei.

Este însemnat amănuntul că mallarmismul nu a vrut niciodată să cedeze categoric că „inteligența“ *nu poate* să nu fie prezentă *în* „vorbirea articulară“; prin urmare cu nici un chip nu e vorba că inteligența *trebuie* să fie prezentă în vers. Trebuie ori nu, ea este prezentă; imperativul e, aici, o cochetărie lipsită de orice farmec. Lupta *contra* înțelesului a fost problema primă, nemărturisită – și de ce nemărturisită? – a mallarmismului; era fără sens șerpuirea în jurul ei. Nu se poate oare construi sonorități verbale impresionante, lipsite de orice substanță inteligentă? Valéry, deși poartă încă în vocabularul său resturi din vechile indecizii, mărturisește, în fine, dualitatea inevitabilă a poeziei, care e dualitatea vorbirii articulate însăși.

Dragostea sa de inteligență, atât de hotărât rostită, a provocat disputa despre teoria ca și despre poezia lui. Când îl numește „mathématicien pittoresque“, Bremond îl definește, se pare, întocmai așa cum i-ar conveni și poetului și teoreticianului. Însă Bremond numaidecât întreabă dacă acești doi sunt totdeauna de acord. „Si haut que je le place, je ne reconnais pas à Valéry le pouvoir de ressusciter les morts.“ Morți sunt: la *Poésie-Raison*. Bremond a hotărât, cu un radicalism demn de invidie, că poezia e tăcere. E abnegație de călugăr. Poezia nu e rugăciune; cel puțin ea nu se poate resigna să fie numai „rugăciune“. Poetul zice, mult mai omenește: „les pensées, les émotions toutes nues sont aussi faibles que les hommes tout nus. Il faut donc les vêtir“.

Nu i-a reușit, în practică, lui Valéry acordul între gândire și melodie? Thibaudet îl numește printre poeții aceia care sunt poeți pentru că știu să facă versuri – alături cu Racine, în opoziție cu Hugo și Lamartine, care știau să facă versuri pentru că erau poeți. Fomulele acestea, de o retorică perfectă și puțintel banale, sunt de o aplicație cam prea sumară pentru Valéry, care, din principiu și cu o superioară pătrundere, ne arată tocmai naivitatea întârziată a unor definiri care, în fond, nu sunt decât confuzii. Cu formulele lui săltărețe, Thibaudet se datează cu câteva decenii înaintea simbolismului. A ști cumva mai întâi să faci versuri și a fi pe urmă poet, sau viceversa, este o închipuire școlară sau diletantică, neutilizabilă artiștilor.

Pe Bremond – un exces mistic, pe Thibaudet – îndărătnice rămășițe clasiciste, îi opresc de a-și fixa clar punctul de vedere al lui Valéry.

„Matematicianul pitoresc“ a teoretizat de ajuns, și de ajuns și-a mărturisit strămoșii. El singur și-a stabilit locul în istoria literară. Pe când romantismul, în ideea că pasiunea și inspirația își sunt de ajuns lor singure și artei, ignora știința și spiritul ei, dincolo de ocean, Edgar Poe, „cu o claritate, o pătrundere și o luciditate care niciodată nu se mai întâlnise într-un cap dotat cu invenție poetică“, cerceta problema literaturii așa cum nimeni nu făcuse până atunci – „ca problem de psihologie, pe care-l tratezi conform unei analize unde logica și mecanica efectelor

erau conștient aplicate“. Studiul său *The Poetic principle*, Baudelaire nu l-a tradus, dar „il en était illuminé et possédé“. Valéry crede că puterea lui Poe a făcut pe Baudelaire în stare să fie un mare dărâmător al romantismului. Poe înțelesese că poezia modernă trebuie să se supună tendinței timpului, care văzuse despărțindu-se din ce în ce mai clar modurile și tărâmurile de activitate, și că ea putea pretinde să realizeze obiectul său propriu și să se producă oarecum *în stare pură*. Lecția lui Poe, riguroasă și fermecătoare, împreuna o anume matematică și o anume mistică. Trecută prin Baudelaire și Mallarmé, ea răsună din nou în poetica lui Valéry.

„J'étais affecté du mal aigu de la précision“, spune Monsieur Teste. Iar pe Valéry, îl vedem ce deosebit accentuează erudiția variată și solidă a simboliștilor; și cum compară pe Mallarmé cu un logician care rezumă în câteva ecuații prodigios obținute legile cele mai deosebite ale fizicii; și cum aseamănă pe Rimbaud cu Pierre Curie și Crookes, oamenii care au îmbogățit lumea sensibilă cu fapte noi.

„Nu văd deosebire, în adâncime, între lucrarea spiritului științific și lucrarea spiritului zis poetic și artistic. Ambele sunt transformări supuse unor anume condiții. Și se poate zice că Poincaré nu scrie ca Hermite, și că există stiluri naționale chiar în Algebră.“ În această egalare a pozițiilor diverse ale spiritului, se perpetuează ambiția de ermetism, de specializare orgolios închisă, care agită pe artiștii europeni de un veac aproape. Demonismul pompos à la Byron-Chateaubriand, l-a înlocuit istoria cu o mândrie severă, pur profesională.

Prin geniul lui Poe, prin ostenelile erudite ale simboliștilor, poezia franceză ajunge să-și reînvie, cu o nouă și îmbogățită conștiință, înțelepciunile clasice. Regulile sunt bune pentru că sunt regule. „Prin *arbitrarul lor*, ele ne învață că ideile care se nasc din trebuințele, din sentimentele, din experiențele noastre, nu sunt decât o mică parte din ideile de care suntem capabili.“ Și încă mai precis, și mai francez: alexandrinii, rimele și celelalte dificultăți au o „nobleță“ proprie; ele ne învață disprețul pe care trebuie să-l avem pentru ceea ce oamenii de rând numesc „gândire“ – gândirea lor. Valéry trece cu vederea amănuntul că alexandrinilor, cu splendida lor rigoare, le-a fost foarte posibil să îmbrace gândire de cea mai comună specie. El știe doar că sunt trecuți între clasici „des écrivains qui disaient bien peu de choses dans d'immenses phrases; d'autres qui ont avec naturel prononcé des vérités de bonnes femmes“. Astfel, din tardivă supărare contra unor naivități romantice, mallarmistul exagerează competența magică a matricei clasice. Obstacolele versificației nu pot stimula spiritul până într-atât încât să-l dispenseze de alte stimule. Sunt excese profesionale…

Sigur, ascultăm respectuos ce spune artistul, dintr-o practică lui singur cunoscută: „L'idée vague, l'intention, l'impulsion imagée nombreuse se brisant sur les formes régulières, sur les défenses invincibles de la prosodie conventionnelle, engendre des nouvelles choses et des figures imprévues. Il y a des conséquences étonnantes de ce choc de la volonté et du sentiment contre l'insensible des conventions.“ Neapărat, cu cât arta lua mai intens conștiență de natura sa proprie, cu atât mai mult se impunea teoriei concluzia esteticianului Conrad Fiedler, ca și a pictorului Liebermann: *die Erfindung besteht in der Ausführung*[3] – și această coincidență semnificativ europeană merita, cred, amintirea pe care i-o dăm. Însă, pentru a încadra potrivit respectul nostru în fața autorității artistului, să ne amintim tocmai stima aproape infinită a lui Valéry pentru clasici. Clasicii nu erau banvilliști. E amuzant să auzim că Valéry iubește rima deosebit, „fiindcă ea înfurie pe oamenii simpli care cred naiv că poate exista subt ceruri ceva mai important decât o convenție, și că o gândire poate fi mai adâncă, mai durabilă decât o convenție oarecare“; dar nu uităm că această glumă de virtuos readuce în plin indecizii sau extravaganțe, putem zice – romantice. Clasicii erau „des gens simples“; nu le-ar fi dat în gând, nici prin vis, că vorbirea, în artă chiar, s-ar putea desface de gândire – și încă sistematic!... Acestea, numai pentru a sublinia banalitatea prețioasă că vremile nu pot fi răsturnate. Iată că, lui Valéry, de exemplu, contra teoriei pe care o vrea, i se întâmplă să prefere *la singularité* în locul simplei „măiestrii“, pe care nesmintit o preferau, zice tot el, clasicii. Un nou prilej, și deosebit, pentru cuvântul lui Bremond: „je ne lui reconnais pas le pouvoir de ressusciter les morts“.

Se pot face destule fapte bune și fără această paradoxală putere.

Viața Românească, nr. 6, iunie 1930, p. 226–243.

„PRIVIND VIAȚA“*

„În scrisul tău destinat publicului, pune ideile tale, dar niciodată sentimentele tale, adică partea intimă a personalității tale, niciodată imaginația ta, adică produsul imediat al personalității tale.“

Radicalismul acestui sfat care propune – nici mai mult nici mai puțin – suprimarea poeziei, înseamnă o anticipare adânc originală asupra viitorului îndepărtat al scrisului literar.

Nu este exclus, cred, ca pudoarea sentimentelor și a imaginației să evolueze astfel, încât „produsele imediate ale personalității“, deci lirismul și plastica poetică între altele, să nu mai fie publicizate. Printr-o delicatețe severă, nouă și cu totul aleasă, experiența personală va rămâne închisă în mîndria tainelor intime. Rezultatele ultime ale elaborării ideologice, răcite de fierberile experienței interioare și turnate în forme prin care curiozitatea vulgară nu poate pătrunde, vor fi, singure, date mulțimii necunoscute. Atunci nu se va mai plânge poetul: *Mein Lied ertönt der unbekannten Menge.*[1]

Dar pân'atunci?

Vine greu cetitorului să nu trateze colecțiile de maxime ca niște memorii sufletești ale autorului. Însă celui care vorbește în public despre o carte de maxime a unui contemporan în viață, i se impune, credem, să facă abstracție de acest caracter liric al maximei, care necontenit te ademenește a reconstitui biografia unui suflet, și să respecte acele formulări abstracte așa cum i se oferă. „Delicatețea, zice d. Ibrăileanu, este calitatea supremă și cea mai rară a sufletului omenesc. Ea le presupune pe toate celelalte.“ E desigur foarte greu a trăi și a lucra conform acestei ierarhii a calităților. De exemplu: „uneori, din exces de discreție, subliniem prin rezerva noastră ceea ce celălalt credea că trece neobservat, și devenim indiscreți“. Și deloc nu-mi pare excesiv când d. Ibrăileanu spune că cine nu e politicos chiar cu animalele, nu are sufletul sus pus. Între puținele achiziții ale civilizației, de care se poate mira orice pesimist, trebuie negreșit să așezăm, ca pe una din cele mai admirabil paradoxale, și delicatețea, cea atât de rafinat subliniată de d. Ibrăileanu. „O opinie contrară este o ofensă“, zice d-sa. Însă totuși, după atât de lungi și curioase silințe, pitecantropul nu se dezminte: în sarcasm se perpetuează evident arătarea caninilor.

---

* G. Ibrăileanu – *Privind viața*, București, 1930, „Cultura Națională“ (n. a.).

În mersul ei fatal și nepăsător, natura e aceeași, în piatră, în arbore, în om, în toată materia.

Pentru om, legile naturii sunt ca niște curse complicate și neprevăzute, printre care trebuie să-și strecoare cele câteva kilograme de materie ce-i sunt împrumutate vremelnic. Prin crearea civilizației omul n-a obținut decât să înlocuiască instinctele cu inteligența; și inteligența nu ajunge să împlinească ceea ce, fără osteneală, realizau instinctele. În adevăr, inteligența nu era născută decât pentru o adaptare incompletă a unui organism prea puțin complicat la un prea puțin variat mediu. Singurul organ care a crescut, în evoluția omului, este creierul. Există oare un alt animal căruia să se fi întâmplat aceeași nenorocire? Iar această nenorocire a omului cuprinde și o batjocură: nu „generosul și obiectivul elefant, ci „isterica și libidinoasa maimuță“ a avut creierul mai dezvoltat.

Omul, luminându-se, a ajuns doar să descopere ideea de moarte, să se înscrie pe sine în seria zoologică, să priceapă că pământul e un vremelnic fir de țărână în infinit, să piarză credința în Dumnezeu. În centrul acestei dezvoltări complete stă „crima fundamentală a naturii împotriva omului“: conștiința unui Kant sădită într-un mamifer supus „legilor stupide ale materiei“, adică distrugerii totale.

Icoanei totale a distrugerii, singure „imaginile amorului“, antidotul morții îi pot ține piept“. Fără doială, manejele rafinate dintr-un roman de Bourget au aceeași încheiere ca „un anumit capitol“ din *Descendența omului* de Darwin.

Totuși, oricât te-ai amărî constatând că oamenii sunt gorile stupide, oricât te-ai dezgusta de om comparându-l cu strămoșul pitecantrop, oricât agerimea ta de observator te face să descoperi, în stările sufletești superioare, pe cele primitive și inferioare, nu poți să nu admiri „fantastica feerie clădită de sufletul omenesc pe instinctul cel *atât de van*“, chiar știind că „cele mai sublime strigăte ale poeziei nu sunt decât exprimarea ritmată a chinurilor provocate de o celulă, în râvna ei nesatisfăcută de a se întâlni cu o anumită altă celulă“.

Așa se face că, din cele două sute zece maxime ale d-lui Ibrăileanu optzeci și două vorbesc de dragoste și de femeie. Se-nțelege că nu e prea mult, dacă e vorba de antidotul unic al morții, și dacă, precum spune autorul, „literatura, aproape în întregime, nu-i decât zugrăvirea afacerilor amoroase“. Desigur, cu toată poezia sublimă, este în dragoste, ca pretutindeni, multă amărăciune; fiindcă și dragostea trăiește sub regimul războiului general, agravat prin faptul că femeia nu e numai fenomenul cel mai deosebit de bărbat, ci însuși „contrariul lui“.

Filozoful care a zis: *homo homini lupus* nu știa sau uitase că lupii nu se mănâncă între dânșii, decât la ultima extremitate; a calomniat adică lupii. Numai la mare nevoie se întâmplă să se potrivească lupilor formula *lupus lupo homo*. „Nu uita nici un moment că în orice raport cu oamenii ești în stare de război: cu dușmanii, cu prietenii, cu cunoscuții, cu străinii, cu femeia, cu iubita.“ „Dacă ești sincer înseamnă că, în războiul tuturora contra tuturora, ți-ai uitat zalele acasă.“

Prima victorie a omului asupra animalului este ipocrizia: astfel începe stăpânirea de sine. În afară de forma specială a ipocriziei, stăpânirea de sine este o achiziție foarte nestabilă. Sub învelișul șubred, sălbăticia stă gata să izbucnească. După cum de mult s-a observat, dacă oamenii și-ar pătrunde gândurile unul altuia, s-ar piti fiecare în vreo ascunzătoare nebănuită.

Omului gânditor, nebănuit de vanitățile valorificării exterioare, îi este rezervată o deosebită plăcere, „divină“ și „subtilă“: „a exulta de orgoliu și a purta în același timp masca celei mai desăvârșite modestii, așa ca să poți mistifica pe ceilalți până acolo, încât să se poarte cu tine condescendent și protector; a fi simplu, modest, naiv, supus, prevenitor, a avea aerul că înțelegi puțin sau nimic din ceea ce ți se spune, dar în același timp a înțelege tot și a privi totul cu o detașare și cu o liniștită ironie; a te arăta mic și umilit, cu sentimentul distanței dintre tine și ceilalți“.

Întrucât, vorbind despre asemenea priviri asupra vieții, e loc să pomenim de izvoare, se poate spune, cred, că Schopenhauer și pozitivismul au fost educatorii pe care d. Ibrăileanu i-a verificat, în experiență proprie, cu o deosebită pătrundere și delicatețe de simțire. În cartea aceasta ne reapare lumea gânditorilor și a poeților din a doua jumătate a veacului trecut. O surprinzătoare abatere de la ideile pozitiviste ne întâmpină în aforismul care spune: „Timpul nu iartă. Cu fiecare clipă în copilul acesta candid se tot aprinde conștiința, flacăra palidă și rece, dar care veștejește și usucă.“ Despre „candoarea“ copilului, pozitivismul gândește altfel. Denunțarea aceasta rousseauistică a conștiinței *care veștejește și usucă* nu mi-o pot clarifica.

Ceea ce mai ales face, probabil, că atitudinea față de viață, apărută și fixată în intelectualii europeni de pe la 1850 încoace, nu mai este a generației actuale, este că în ea nu mai primează intelectualii excesivi cu amărăciunile lor caracteristice. Această generație vrea să trăiască. Pentru dânsa „problema cea mai mare a vieții“ nu mai poate fi moartea. Forțând înțelesul, putem spune că acum, nu numai „în lume“, ci și în ideologie, „prioritatea“ o are „prostia“.

Și d-l Ibrăileanu pare a se adresa deosebit acestor tineri de astăzi, și cu totul în sensul lor, când, în ultimele rânduri ale cărții sale, spune: „nu te certa cu viața, nu face pe cimpanzeul abstract“. Nu e aici ca o amendă onorabilă a unei generații? Dar nu lasă d-l Ibrăileanu pe tineri numai cu atât.

În fața „fantasticei feerii“ clădite pe instinctul cel „atât de van“, pesimistul idealist nu uită unele adevăruri vitale și agreabile. De exemplu, zice el așa: „Printre pisici, cunoscute prin îndelungatele lor maneje preliminarii în amor, sunt unele care, ca și oamenii lipsiți de prejudecăți întârziate, suprimă orice preludii și merg drept la scop.“ Aceasta e desigur o înțelepciune zâmbitoare. Iar dacă „amorul, ca și soarele, e un singur moment la zenit: în momentul primului *da*“, atunci d-l Ibrăileanu poate fi consacrat ca un delicat și magistral inspirator de donjuanism.

Este foarte probabil că cetind: „Fata, pe care ai iubit-o la optsprezece ani și n-ai mai văzut-o de atunci, o iubești toată viața“, un tânăr de astăzi va strânge din umeri, va surâde și se va depărta repede de această observație stranie; dar i se va lumina fața văzând că și intelectualii mai mult ori mai puțin certați cu viața te fac să crezi că cea mai bună înțelepciune în dragoste este să cauți a trece cât mai des prin „zenit“.

Adevărul literar și artistic, nr. 486, 8 iunie 1930, p. 1.

VALOAREA RÂSULUI*

Acțiunile fiziologice care, la un loc, formează ceea ce numim *râs*, pot fi provocate, cum știe toată lumea, și prin iritări fizice, și pe cale pur intelectuală. Este o curiozitate a naturii noastre faptul că niște raporturi intelectuale, cum sunt acele care constituie comicul, produc în organism o descărcare extrem de energică, brutală chiar uneori; căci râsul e, desigur, cea mai violentă plăcere pe care ne-o dă inteligența.

Semnificarea și prețul râsului constau, mai întâi, în aceea că râsul este arma cea mai sigură a inteligenței în lupta ei fatală contra prostiei; și apoi, în funcțiunea estetică a comicului, care e condiția obiectivă a râsului în ordinea intelectuală. Astfel avem fixate punctele principale ale cercetării noastre.

*

Există o prejudecată favorabilă prostiei, care privește cu duhul blândeței simplicitatea spiritului, iar slăbiciunea inteligenței o asociază cu un fel de bunătate, de conciliantă și supunere. Dar este evident că ceea ce se numește abuziv bunătatea spiritelor simple are un alt nume și acela sigur e potrivit: ea se numește blegie.

Se știe însă că există regimuri de viață, dar mai ales regimuri politice, care au nevoie ca blegia să prospere în masa omenească. Aceste regimuri și-au construit doctrine anume în care blegia, fără a i se spune pe nume, este recomandată și cultivată ca virtute supremă.

Astăzi, critica prejudecății în favoarea simplicității spiritului și a blegiei e de mult încheiată; condițiile vieții moderne însăși au înlăturat, în principiu dacă nu în practică, doctrinele acele care, sub deghizări diverse, preconizau cultul prostiei.

Dacă numim prostie neputința de a distinge idei și de a stabili raporturi nouă și exacte între datele experienței, atunci, fără îndoială, atitudinea ce ni se impune față cu prostia este: să cercetăm cu atentă răbdare gradul și felul acelei neputințe, pentru a ști cum să utilizăm germenii de inteligență care s-ar mai putea eventual găsi în marginile acelor infirmități. Însă nu de aceste forme ale prostiei poate fi vorba, atunci când o cercetăm, cum facem aici, în legătură cu râsul.

---

* Lectură la Societatea de Radiodifuziune (n. a.).

Râsul are a face numai cu prostia energică, activă sau – cum zicem astăzi în chip foarte simptomatic – cu *prostia agresivă.*

În forma aceasta mai cu seamă, prostia reprezintă bestialitatea intelectului, așa cum un oarecare egoism reprezintă bestialitatea sensibilității și a voinței. În contra acestei forme brutale și energice a prostiei se războiește râsul. Râsul apare, văzut astfel, ca o unealtă prin care natura se ajută pentru a ciopli spiritul speciei.

Semnul cel mai sigur al prostiei astfel precizate este incapacitatea de a simți că n-a înțeles. Și fiindcă, foarte adeseori, prostia se prezintă împerecheată cu voința viguroasă, înțelegem bine superba vorbă românească: prostul, dacă nu e îngâmfat, n-are nici un haz. Această zicătoare cuprinde explicația aproape întreagă a valorii sociale a râsului.

Energia de voință care acompaniază, în grad caracteristic, prostia, se manifestă prin următoarele caractere cu deosebire strălucitoare: îndărătnicie, gravitate solemnă și patos.

Omul care, în vremuri vechi, a zis că *prostul se cunoaște prin aceea că râde mult* era un naiv, sau, poate, pe atunci, nu se cunoșteau decât forme simple și inocente ale prostiei. Prostia îndărătnică, solemnă și patetică, este produsul fatal al stupidității animale în societatea omenească și prin acțiunea societății. Antidotul acestei stupidități – care ființează numai ca o supraviețuire otrăvitoare – este râsul.

Vă rog să priviți cu deosebită atenție coincidența următoare: râsul este, el însuși, o reacțiune fizică și, deci, într-o măsură oarecare animalică, și această reacțiune fizică este totuși, provocată, special, de niște operații pur intelectuale, îndeosebi de constatarea inferiorității intelectuale a unor indivizi de specia noastră. Este ca și cum prin râs, animalul intelectualizat vrea să puie energia lui încă *animalică* în slujba exclusivă a inteligenței. Acesta e sensul probabil al acelei analogii, mai mult poetică decât științifică, pe care vor unii să o descopere între râsul omului și arătatul colților, la fiare.

*

Este firesc ca, atât cât puterea râsului se îndreaptă special contra prostiei, atât e de mare și ura prostiei contra râsului. Orice altă formă de opoziție contra prostiei decât râsul – de exemplu, demonstrația obiectivă și, cum se zice, serioasă, și orice altă formă de propagandă zeloasă contra ei – se dovedește cu mult mai puțin efectivă. Râsul urmărește și extrage prostia, o desinează și o colorează, pentru a o lăsa să strălucească în toată lumina spiritului. Râsul nu încearcă a se lupta cu îndărătnicia proștilor, ci îi despoaie numai de gravitate solemnă și de patos.

Prostia se prezintă, foarte adeseori, colectivă și organizată. Ea se strecoară oriunde există putere socială și utilizează toate formele autorității pentru a dospi și prospera la adăpostul lor. De aici a venit vorba adâncă a lui Flaubert: *tout ce qui est pouvoir est stupide.*

Un dascăl care voia să fie isteț dă elevilor, ca subiect de dizertație, să scrie – *despre lene.*

Când vine termenul de predarea manuscriselor, un elev dă o foaie albă. Ironia dascălului fusese ironie prostească, născută din îngâmfarea unei apriorice și autoritare conștiințe de superioritate, pe care foaia albă a elevului o ilustra cu neprevăzută elocvență în veselia clasei întregi.

Oamenii sunt proști și prin constitutiva insuficiență intelectuală și prin lene. Prin lene animalitatea din noi ne trage în jos spre obtuzitatea primitivă. Prostia este confortabilă: tot ce e repetare mașinală, tot ce e calapod, tot ce e formulă uzată și vine de-a gata, devine adăpost clasic pentru prostie. Un mijloc de apărare preferat al prostiei constă în invocarea obiceiurilor și a ideilor general admise. Aceasta se poate numi păcatul contra Duhului Sfânt, căci Spiritul Viu ne poruncește permanent să gândim și să înțelegem singuri, pentru a putea fi răspunzători cu persoana noastră și a nu chema, prin stupidă analogie, ajutorul vreunor fapte și cugete străine.

Deoarece prostia, prin lene sprijinită pe uzuri generale, operează în fiecare din noi, omul întreg trebuie să știe a râde și de el însuși, împreună chiar cu alții, atunci când alții au avut prilejul să-i surprindă momentul său de prostie. Autoironia este un semn mare al sănătății spiritului. Acei ce nu o cunosc sunt în primejdie să-și vadă redus rolul inteligenței în orice activitate a lor.

Humorul și autoironia sunt explicațiile cele mai decizive ale râsului ca formă a atitudinii estetice – și cu aceasta am ajuns la cel de al doilea element al semnificării și valorificării râsului.

Prin râs ne eliberăm de obiectul de care râdem, și această eliberare creează ceea ce se numește distanță estetică.

Desigur comicul este o stilizare prin care amplificăm niște impresii date; dar fixarea însăși a acestor impresii se face numai prin distanțarea intelectuală a obiectului, prin tăierea sau suspendarea unor legături sentimentale de natură practică dintre noi și dânsul. Natura a sădit în noi o minunată tendință de a ne elibera, cu ajutorul comicului, de unele efecte și porniri care amenință, prin excesiva lor violență, să turbure urât și dăunător economia întreagă a ființei noastre. Nicăieri aceasta nu se vede atât de limpede ca în faptul că, la cele mai multe popoare cultivate, dacă nu la toate, viața sexuală este din vechi vremuri un capitol eminent al comicului. Trebuie, în adevăr, să luăm seama că nu numai intrigile diverse, adică urmările sociale ale vieții sexuale, devin material comic, ca orice alte intrigi, ci înseși faptele specifice ale vieții sexuale fac figură comică, în literatură ca și în artele plastice. Râsul intervine aici și pentru a tempera în fantazia speciei jocul unui instinct cu deosebire tiranic.

Ca armă în lupta pe care spiritul o duce contra stupidității animalice care perzistă în specia noastră, și ca determinator de distanță estetică, râsul, la orice nivel l-am considera, înseamnă o eliberare și o garanție de înălțare a omului. Râsul este una dintre cele mai serioase acțiuni ale neamului omenesc.

Se poate observa că prostia, la unele popoare cultivate, în unele momente politice și sociale ale istoriei lor, are diplomatica tendință de a monopoliza pe seama ei seriozitatea.

Fiindcă râsul are puterea specifică de a despuia prostia de toate deghizările ei grosolane – apoi este natural și este salutar să râdem cât vom putea tocmai de mofturile de stil și de mofturile ideologice prin care prostia, sub caraghioasa mască a seriozității, caută a impune tăcere râsului.

Adevărul, nr. 14 282, 10 iulie 1930, p. 1.

DILETANTUL ȘI TEHNICA

„Pe spinarea lui Eminescu și pe a mea s-au certat ani de zile Gherea cu Maiorescu, și alții, fără să se întrebe, o dată măcar, ce am vrut și ce am făcut noi ca meșteșugari."

Când îmi spunea acestea, în anii lui de la sfârșit, Caragiale părea să uite că, de mult, el însuși dăduse frumoasă explicație acelei neglijențe a criticilor. Vorbind de cei doi artiști, Gherea, Maiorescu și alții făceau, mărturisit ori nu, politică. Plictisit de mașinala tânguire că, la noi, totul e înghițit de politică, Caragiale arătase că, ceea ce ne lovește ca exces în această privință, este numai urmarea normală a adoptării unor forme de stat ce nu rezultau organic din societatea românească așa cum era în momentul adoptării. Acele forme de viață publică au fost pur și simplu traduse ca un foileton: și, negreșit, a trebuit să înceapă truda localizării – o operație care durează încă puternic, și va dura cine știe cât, peste formele de regim dictatorial pe care eventual le vom traduce între timp, fiindcă vocația noastră de traducători politici persistă cu vigoarea unei junețe permanente. Rămâne, în tot cazul, explicat deplin de ce atenția românilor era neglijentă față cu meșteșugul artistic: tehnica politică o absorbea și o delecta prisositor. Politicii pe care o făceau, sub formule filozofice și sociologice, cei doi campioni ai criticii, disputând despre Eminescu sau Caragiale, i se potrivesc cu deosebită savoare concluziile strălucitei notițe despre *Politică și cultură*.

„Ce folos ar fi neputând face știință și artă, să stăm cu mâinile în sân fără să facem nimic? Încai să facem politică! Și, slavă Domnului, cred că nu o facem rău."

Însă toate considerațiile istorice nu pot infirma cât de puțin în sine obiecția pe care artistul Caragiale o ridica deosebitelor critice în care el și Eminescu slujeau mult prea excluziv ca pretexte pentru altceva.

Antica glumă cu păstorul care se judeca pentru niște capre, iar avocatul lui nu vroia să vorbească decât despre Anibal și bătălia de la Cannae, are substrat veșnic. În chip firesc, vorbește fiecare de ce-l doare: pe avocatul roman îl durea gloria lui de orator. Dar comicăria, evidentă în anecdota clasică, nu e mai puțin reală în cazul celui care vorbește de artiști, fără a se ocupa de artă.

Din haosul datelor empirice, spiritul extrage și stilizează grupuri pentru a forma „obiecte" potrivite operațiilor sale. Dar acest element subiectiv își află granițele în calitățile datelor empirice. Aceste calități ne sunt impuse. Judecata și bunul-gust sunt regulatoarele acelei subiectivități esențiale. Pentru a evalua un militar care ți se prezintă ca atare, nu e potrivit să cercetezi cu exclusivă pasiune cum se poartă el ca ginere. După organizarea activității lui cauți a înțelege ce vrea să fie un individ; și „ideile" care inevitabil sunt implicate în cuvintele unui poet, în figurile unui pictor, sunt față cu lucrul de artă tot atât de neesențiale, de nepoftite, de întâmplătoare cum e prezența soacrei în existența militarului. Și cel puțin cine vorbește de artist și de operă trebuie să le trateze ca întâmplătoare.

Neapărat, artiștii se posomorăsc de la o vreme în fața acelei comicării mult prea frecvente, ce consistă în uitarea obiectelor și confundarea raporturilor în care ele ne sunt date. Astăzi, poetul Valéry, de exemplu, se miră abundent de neglijarea tehnicii – neglijarea adică a specificului artistic. Instinctiv, poetul ajunge aproape să nege arta romanului, fiindcă povestirea e, în adevăr, pretextul cel mai comod pentru a vorbi de ce nu e în chestiune. Un om cu vorba atât de curtenitoare ca Valéry ajunge să scrie despre cei ce pomenesc, în artă, de „idei încântătoare, mișcătoare, profund umane" – *comme disent les ânes.*

E aspru; și e explicabil. Atât drept cât au ceilalți să se pasioneze zgomotos de „idei", au și artiștii să se impacienteze de obositoarele confuzii ale acelora.

Cred că apropierea poeziei de muzică, pe care au voit-o și au practicat-o simboliștii, are, între altele, un merit general și de principiu: acela de a fi îndreptat atenția scriitorilor asupra artei în care funcționează tehnica cea mai strictă. În muzică, tehnica este eminent palpabilă; acolo ignoranța tehnicii izbucnește cu mare scandal.

Lui Caragiale, mare cunoscător de muzică, îi erau semnificativ familiare analogiile construcției literare și dramatice cu cea muzicală. Prezentarea temei, dezvoltări, reveniri și încheieri erau concepte preferate, cu care judecata lui trecea de la reminiscențe muzicale la cele literare, sau invers. Prin intransigența sa însăși, clasicismul lui Caragiale este un instrument de unic preț pentru încătușarea diletantismului.

Prin diletantism înțelegem aici orice uitare sau neglijare conștientă a intențiilor de artă, în folosul unor intenții străine de ea. Pentru diletanții astfel înțeleși, arta este un accesoriu de deghizare, sau un moft. În literatură acest moft poate înflori mai comod decât în muzică sau în plastică. Valsul ori acuarela sentimentală în care se rezolvă neastâmpărul diletantului sunt mai curând și mai sigur diagnosticate decât romanul sau poemul. Produsele neputinței literare sunt mai general tolerabile decât acele ale neputinței muzicale ori plastice; și se admite prealabil că măiestria literară, în creare ca și în judecare, o atinge, cu puțină bunăvoință, orice om prin uzuale lecturi beletristice.

Între toate inocențele, acea a diletantului literar ne apare cu deosebire inatacabilă. O impudoare robustă e semnul nelipsit al acestei inocențe. Senin și prompt îți confecționează diletantul operă literară din durerile inimii sale. Aici, ca oriunde, eroismul cel mai sigur este eroismul prin ignoranța totală a greutăților și primejdiei. Diletantul nu cunoaște tradiție de artă, nu știe ce e momentul artistic, și scrie, cu pretenții, la 1920 întocmai așa cum la 1840 se scria pentru mahala. El lucrează din plenitudinea inspirației. În estetica diletantului s-a descoperit doar că poetul cântă ca privighetoarea – fără școală: acolo arta, prin o fericită armonie, se confundă cu natura. Iar critica respectivă a venit cu o descoperire faimoasă; deosebirea între *scriitori și stiliști.* Adică: dacă vreai d-ta numaidecât poți să fii, și – stilist. Dar nu se cere. Să fii scriitor; aceasta trebuie, și ajunge – să ai idei și să ai viață. Și numaidecât se aduce exemplu Tolstoi, care scria, se zice, adeseori contra gramaticii, și totdeauna fără retorică. Iată: scriitor mare; stilist, deloc. Dar Balzac, cel care, fără stil, face concurență stării civile?

Dar Stendhal, cu paradoxul său genial despre codul civil?

În sfârșit, Proust – și ne putem odihni definitiv; inducția a ajuns la capăt.

Omul care, scriind ce-i vine, cum îi vine, crede că face ca Balzac, Tolstoi, Stendhal și Proust, este un fanatic, cuirasat contra oricărei demonstrații sau sugestii, ca oricare alt fanatic. Mai tare poate decât oricare altul, fiindcă el e fanatic de sine însuși.

Capitolul diletantului literar e curios, dar e mărunt.

Însă diletantismul e nenorocire serioasă, atunci când artistul adevărat se degradează în diletant, din lene sau prin siluirea prea nemiloasă a soartei.

Tehnica e sistem de mijloace expresive.

Energia expresivă slăbește prin întrebuințarea majoritară.

Între toate domeniile expresivității, cuvântul este cel mai rău subjugat trivializării. Artistul literar se luptă cu materialul cel mai fad, cel mai pătruns de ridiculele și toate uriciunile depuse în vorbire de prostia comună. Elementul prin excelență activ al prostiei comune, în vorbire, este diletantul literar, tocmai.

Pentru veșnica lui afurisenie, și veșnica afurisenie a tiraniei care strânge de gât pe artist ca să scrie o singură silabă nepotrivită și, prin aceasta, să cadă în rușinea de a fi, o clipă măcar, diletant, am notat cele de mai sus.

Adevărul literar și artistic, nr. 502, 20 iulie 1930, p. 1.

TEHNICA ARTISTICĂ ȘI CEALALTĂ TEHNICĂ

Variații îndărătnice pe o temă simplă

De când s-a mutat la București, revista aceasta pomenește de Paul Valéry într-un fel și grad care pe mulți cetitori i-ar putea impresiona monoton. Răspunderea pentru acest păcat contra varietății – varietatea de capitol mare în codul jurnalisticii perfecte – o poartă subsemnatul.

Adevărat, Valéry e, cum se zice, subiect iritant. Multe din scrierile lui sunt închise prin tiraj bibliofilic. Prin urmare, sunt căutate și de acei oameni de gust care adună cărți fără a fi cetitori prin vocație naturală, ci au pasiune și competență numai pentru arta cărții. Aceștia însă fac, chiar fără voie, autorului o reclamă de calitate superioară. Apoi Valéry e autor greu; este și academician, totuși. În materie de glorie literară, zestrea lui e, pur și simplu, strălucită.

Stăruința mea se explică însă prin alte considerații.

Sunt alături de cei care cred că izvorul cel dintâi pentru cunoașterea artei îl formează mărturiile artiștilor asupra experienței și practicii lor specifice. Mi se pare că operele de artă trebuie înțelese artistic, înainte de a fi interpretate și utilizate filozofic, psihologic, sociologic sau altminteri cumva. Desfacerea artei de alte sisteme ale spiritului, cu care, în vremuri, a fost ea amestecată, este o faptă istorică ce s-a desăvârșit în timpul nostru. De la Flaubert și Gautier, prin parnasieni și simboliști, fenomenul s-a afirmat până la elementară claritate, chiar în arta care părea cea mai robită scopurilor teoretice și practice, în arta literară. Aici, întâmplarea aceasta a avut, între altele, efectul considerabil de a despărți arta literară de „literatură". Arta corespunde unei poziții extreme a spiritului, ca și, de exemplu, matematica; iar literatura reprezintă o mediocritate, căreia, simptomatic, artiștii francezi moderni i-au dat înțeles profund depreciativ. Franța e locul conștiinței artistice celei mai rafinate. Ceea ce, mai mult în treacăt și inconsecvent, au spus altădată Goethe sau Kant, s-a luminat, în afară de orice cărturărie filozofică, consecvent și strict, în gândirea unor artiști franceji. Arta pentru artă, cum zice formula exploatată arbitrar și vulgar, nu a fost un amănunt al vieții artistice franceze: ea înseamnă o epocă necesară spiritului în general. Concluziile acestea elementare le-am arătat și eu, cât am putut mai clar, în anii 1910 și 1914, în *Süddeutsche Monatshefte* din München. Când, acum zece ani, am început să cunosc pe Valéry, confirmarea exactă a acelor concluzii, din partea unui artist gânditor ca el, mi le-a făcut, cum ușor se poate înțelege, încă mai prețioase.

Se va întreba: ce e de vină cetitorul român, în asemenea preocupări și preferințe? Cetitorul, poate că nu, ori prea puțin. Dar pe scriitorul român, îndeobște, lucrul îl privește, cred, destul de energic. Fiindcă adeseori, scriitorul român se poartă și lucrează după dogma romantică a inspirației libere, a „vieții trăite" – „carne din carnea și sânge din sângele artistului".

Operează încă, nemărturisit acum, formula robustă și veselă a „băiatului deștept", care glorios își bate joc de orice pregătire artistică, de tehnică și nu mai știm ce pedantisme d-al de astea ale Occidentului înțepenit, poate chiar tâmpit de carte. Nu e vorba: tânărul sau și maturul scriitor, tot cu literatură franceză operează – cum s-ar putea altfel: – dar, știți, cu grație capricioasă, *au hasard de la librairie*. Spun acestea cu rezerva neapărată, că în scrisul românesc există doar artiști literari necontestabili. Vorbesc numai de o tendință, ascunsă și adânc pătrunzătoare.

De curând (în *Commerce*, XXII, caietul de iarnă, 1929), în o prefață la traducerea unui poem al lui T'Au Luan Ming (365–427 după Hristos), Valéry se întreabă cuminte: de ce, în timpul nostru, unde tehnica e suverană și idol, „industria literară și artistică respinge tot ce e metodă transmisibilă, orice măsură comună, orice condiții de comparare universal consimțită?" Astfel descopere Valéry o frumoasă contradicție. Iar spiritele comode ar putea scoate, din constatarea aceasta a poetului parizian, oarecare justificări pentru persistența, în părțile noastre răsăritene, a unor idei literare romantice despre care vorbeam adineaori.

Ne putem întreba: care sunt purtătorii acelei contradicții a timpului nostru?

Sunt mai mulți literați nesimțitori față cu tehnica artei lor, astăzi decât în alte vremuri? Sau: a fost, altădată, publicul mai artist decât astăzi, deci mai cunoscător în tehnica de artă?

Fără îndoială, a improviza stihuri, sau a ticlui maxime, de exemplu, au fost exerciții care, alături de mandolină, flaut sau harpă, se cuprindeau în buna-creștere a omului de lume; și se poate că, pe atunci, omul de lume judeca mai mult decât cel de astăzi după metrică, sintaxă sau regulele compunerii muzicale, pe când publicul nou, de la romantism încoace, cercetează pe artiști numai de idei generoase, sau le cere informații de viață palpitantă.

Să nu uităm că astăzi capacitățile diletantice ale publicului sunt absorbite de sporturi. Mașinismul a deschis câmp nou de satisfacții oarecum estetice. „La difficulté vaincue" era metodă de voluptăți literare în veacurile XVII și XVIII; acum ea s-a permutat la automobil, avion, motocicletă. Metrica și sintaxa elegantă au cedat acestor concurenți; și amintindu-ne acestea, simțim că se atenuează contradicția relevată de Valéry. Poetul vrea ca înflorirea tehnicii mașiniste să fi întărit, corespunzător, conștiința tehnicii de artă. Dar viața istorică nu pare a se fi lăsat vreodată supusă unei asemenea logice. Și apoi: nu e tot „logic", ca trebuințe și plăceri să-și schimbe orientarea? Energia disponibilă din sfera unor anume trebuințe și plăceri și-a schimbat acum orientarea, și atât.

Nu e nicidecum constrângător ca oamenii din aceeași vreme să cultive, cu egale scrupule tehnice, sonetul și motocicleta. Însă, poate, din contra.

Este foarte interesant – și iarăși „logic" – că artiștii devin cu atât mai artiști, cu cât publicul se face mai mult motociclist, aviator și altele așa. Valéry nu uită că specializarea e, alături de cultul tehnicii mașiniste, un semn mare al timpului nostru. Se miră totuși că publicul pare a nu vrea să recunoască artistului și artei dreptul la specializare – ca și cum efectul prim al specializării n-ar fi tocmai o *specială* neînțelegere față cu specialitatea celuilalt. Înțelegerea și armonizarea, în acest punct, aparțin viitorului: acum suntem în fierberea începuturilor; spiritul ne e plin de confuzii, rămășițe din vechi prejudecăți ierarhice. Nu ușor vor ajunge oamenii, nu numai a pricepe, dar și a simți îndreptățirea egală a capacităților și tehnicilor diverse, în inventarul total al culturii.

Pentru cel ce se interesează de artă, fenomenul capital e desigur acea conștiință acută a specializării, proprie artistului actual. „L'art même du romancier m'est un art presque inconcevable" – își începe Valéry *Omagiul* către Proust. E greu să ne închipuim o vorbă de om specializat mai simptomatică decât această mărturisire a poetului. Față de aceasta, ne e suprem indiferentă orice credință diletantică a publicului, incluziv camlota literară pe care o produc furnizorii săi – fără tehnică, prin liberă inspirație.

Dacă un Valéry face greutăți pentru a înțelege că, alături de „poem", care e „le système pur des ornements et des chances du langage", vorbirea poate funcționa expresiv, deci artistic, pentru a intensifica și concentra imaginile experienței noastre imediate despre oameni și lucruri în ordinea ei normală – atunci putem vedea liniștit că publicul, specializat și el altfel, deloc nu-și dă sama de artă în general ca o specialitate exact determinată.

Desigur, toate aceste amănunte nu pot nimic contra adevărului elementar că artiștii și cunoscătorii de artă trebuie să prețuiască tehnica ca o condiție de existență a acesteia. Celalt public e liber să creadă că arta e o chestie de bunăvoință, de entuziasm, de pasiune oarecare.

Insistențele lui Valéry asupra tehnicii privesc mai întâi pe producătorii artei; însă negreșit apoi și pe acei ce se amestecă să o judece. Fiindcă, dintre toate adevărurile sămănate de veselul Alecsandri, „românul e născut poet" pare să se fi deșteptat, de o sumă de ani, cu o nouă putere operativă, întărită prin acel generos „Scrieți, băieți!" ce răsună tot din veacul de aur al scripturilor române, ne este de-a dreptul prescris ca, pentru echilibrarea conștiinței noastre literare, să insistăm asupra acelor insistențe ale lui Valéry.

Aceste lucruri interesează pe scriitorii de meserie. Însă nu are referentul și criticul literar obligația de a scrie uneori, excluziv chiar, pentru aceștia? Cred că

dreptul specializării poate fi invocat aci, fără a supăra publicul de dinafară, care ușor poate trece peste asemenea paragrafe oarecum ingrate.

Pentru a vorbi din nou în apărarea tehnicii de artă, Valéry ia ca prilej traducerea unor poezii chineze. Chinejii, zice el, au fost cei mai literari dintre popoare; singuri ei au îndrăznit a încredința literaților cârma țării. Cu părere de rău notează el că chinejii au neglijat matematicile; și se miră cum oameni atât de ingenioși au putut rezista farmecului numerelor și al simboalelor. Valéry e pătruns de respect pasionat în fața științei matematice: dignitatea apodictică și, probabil, ermetismul ei, par să formeze, în conștiința acestui poet îndrăgostit de prestigiu, idealul însuși al vieții spiritului.

„Il faut donc se faire une règle simple et assez constante, qui ne peut sans doute, qu'être arbitraire dans son principe, mais qui soit fixe, une fois choisie – qui s'ajuste à des caractères de l'oeuvre existant nécessairement dans toutes les oeuvres, et qui réduise le plus possible la part du sentiment personnel."

Această restrângere a „sentimentului personal" aplicată poeziei este caracterul care face din Valéry o curiozitate neplăcută cetitorului oarecare. Astăzi, filozofia matematicilor caută a mări simțitor elementul convențional în constituirea acestor științe. Relativismul nou, care prin gura lui Poincaré, umanizează surprinzător fizionomia clasică a matematicilor, va fi încântat pe poetul care le iubește, mi se pare, nu fără invidie. Și invers: îl supără esențial întâmplarea că, astăzi, literații și publicul au pus, în locul convențiilor unei vechi estetice naiv obiective – „une convention de rupture et d'incommensurabilité", și, prin aceasta, a făcut imposibilă orice „judecată" în materie de artă. „L'art, dans l'opinion des modernes, est si étroitement associé à l'idée fixe de spontanéité, ou à une sorte de spiritualisme révolutionnaire, qu'un ouvrage qui ne respire je ne sais quoi de rebelle et de factieux est présumé peu intéressant." Cum viața poeziei chineze a fost de un rar conservatism, nu se află alt exemplu mai solid pentru apologistul tehnicii în arta literară. Mallarmistul riguros pare să regrete numai lipsa de interes pentru matematici, ca metodă generală a spiritului, aptă să dezlege superioare posibilități unei arte poetice severe.

Să însemnăm bine aceasta: din tehnica poetică, Valéry exclude categoric gramatica. „Ce n'est pas que je m'inquiète de la correction grammaticale toute sèche: ortographe et accords sont des observances de pure vanité, qui n'engagent pas le vrais intérêts du discours et qui n'ont rien à faire avec les valeurs vives de l'esprit. "Însă gramatica „toute sèche" este tocmai elementul exact, liber de „sentiment personal" în comunicarea verbală. În acest element, singur, se găsesc cele mai precise și sigure „rites et coutumes"; în gramatică se află „les méthodes transmissibles, les communes mesures" cele mai general obligatorii. De aceea, critica literară în vremea clasică, pe care atât de mult îi place lui Valéry s-o citeze ca model de conștiință artistică, a fost, esențial, critică gramaticală, de la Malherbe până la Voltaire, și la cei din urmă epigoni ai clasicismului.

Noua știință a limbii, care vrea să reducă toată gramatica la stilistică, să sacrifice uzul general al vorbirii intențiunilor individuale, și, prin paradoxală uzurpare, să lărgească, în domeniul graiului, partea esteticii în paguba logicii și a practicii, este un reflex evident al filozofiei lui Fichte, din pur spirit romantic născută. Dar acest romantism este, acum, singurul fundament admisibil al creației ca și al interpretării, în arta literară. Este interesant a determina, în Valéry tocmai, granițele oricărei încercări actuale de a fi – clasic.

Spune Cocteau (în *La Nouvelle Revue Française*, 1 iunie 1930, fragment din ineditul *L'Opium*); „Oricare ar fi individualismul, partea solitară, rezervată, aristocratică, luxoasă, *monstruoasă* a unei opere de maistru, ea rămâne totuși socială, în stare să ajungă până la altul, să miște, să îmbogățească material și spiritual o masă. Dar trebuința de a se exprima dispare la hedonist. El nu caută a realiza capete de operă; caută a se preface pe sine în cap de operă – cel mai necunoscut, cel mai egoist cap de operă.“

Putem neglija legăturile, întâmplătoare în fond, ale acestei observații cu apologia opiului. Cocteau arată aici punctul de plecare al oricărei activități estetice. Această poziție *egoistă* a spiritului este început absolut – atât cât asemene stare inițială poate fi sugerată prin vorbe. Intensitatea acestei stări este măsura talentului artistic. Restul e social, și se poate reduce la domeniul reproducerii mecanice. Valorificarea estetică a oricărei tehnici expresive nu se naște decât din acele pure capete de operă egoiste, eminent nesociale. Diletanții, dacă sunt oameni de gust și de scrupul estetic, se închid definitiv rezignați în asemenea capete de operă intime. Fiind neputincioși să creeze ori să rafineze tehnica, singurul hedonism care le șade bine este cel mai modest, adică cel mai nesocial posibil. Însă diletantul e, foarte adesea, ca printr-un deosebit blestem – nemodest. În realitate, mulțimea „artiștilor“ e mulțime de diletanți fără modestie. Față de existența lor masivă, insistențele artiștilor adevărați – a acelui fel de oameni în stare să uite, în visarea capetelor de operă „egoiste“, în care necesar îi transformă instinctul lor artistic, orice zgândărire de a se publiciza – în favoarea tehnicii, pe care ei singuri pot să o creeze și să o modifice, este operația salutară prin excelență.

Tehnica e măsura transmisibilă a energiei hedonismului pur, adică nesocial, al artistului.

Fiindcă acest hedonism nesocial este, în diletanții ce formează masa debitanților de literatură, aproape de zero, tehnica le apare lor neglijabilă. Acesta e, de exemplu, romantismul „băieților deștepți“ – un romantism social. „Băieții deștepți“ sunt hedoniști de piață.

Viața Românească, nr. 7, 8, 1930, p. 13–18.

JEAN BOUTIÈRE, „LA VIE ET L'OEUVRE DE ION CREANGĂ“

(1837–1889), Paris, 1930. Librairie Universitaire J. Gamber, pag. XXXI + 254, in 8°

Un om stăpânit de patima localismului ar putea regreta că acestă carte n-a fost scrisă de un moldovean, și anume din ținutul Sucevei, din satul Humulești. Însă deloc nu-i sigur de mai înainte, că un humuleștean ar fi făcut, despre Creangă, o lucrare mai frumoasă, ori tot atât de frumoasă, ca aceasta a francezului care, cu atât de inteligentă dragoste, a cercetat viața și scrierile povestitorului moldovean. În domeniul intelectual, cel puțin, s-ar cuveni să admitem, în sfârșit, că ceea ce trebuie este ca fiecare lucru să fie făcut de acel ce-l pricepe mai bine, oricine ar fi, ori de unde ar veni el. Jelanii clasice, că, uite, iar un străin scrie despre un scriitor al nostru, și încă atât de al nostru cum e Creangă, nu sunt la locul lor. Dar pentru cei deprinși de a se tângui astfel tot e bine că un francez a studiat pe mult prețuitul povestitor moldovean, și nu vreun neamț, sau alt dușman oarecare. Cuminte e, cred, să ne bucurăm necondiționat de ceea ce ne dă lucrătorul serios și priceput, bucurându-ne și că moldovenii au dat pe omul care a fost atât de bine prețuit și înțeles de acel învățat străin.

Se pot mira unii, că un fenomen atât de local cum e Creangă, a captivat interesul literar al unui francez. Poporul cu cea mai rafinată artă literară între toate a fost multă vreme cunoscut și pentru dogmatismul său estetic. O inospitalitate oarecare și ortodoxă închidere, în materie de gust, s-a pus încă demult în sarcina francezilor. De aceea e posibilă greșeala de a uita că francejii s-au lăsat doar și ei cuprinși de curentul filologic și istoric al vremilor nouă, iar filologia și istoria sunt prin excelență, discipline cu spirit larg și ospitalier. Și apoi, când d. Jean Boutière ne reamintește curioasele rătăciri ale hârtiilor rămase de la Creangă, prin sertarele unor elevi de liceu și pe sub tărăbile unor băcănii, hârtii care totuși fusese încredințate unor intelectuali, și căror în parte, li s-a pierut urma: nu vi se pare că, față cu asemenea realități locale, românii nu mai pot avea motive mari de a se simți jigniți în ambițiile lor, prin întreprinderea învățatului străin?

Din îndemnul profesorului Mario Roques a luat d. B ca subiect de teză pe îndepărtatul și „intraductibilul“ Creangă; și autorul s-a întrebat, dacă încercarea nu e prea îndrăzneață. Cartea ne arată că temerile sale erau excesive și că desigur ea n-a fost scrisă, înainte ca autorul să fi ajuns un desăvârșit cunoscător al limbii românești și al lui Creangă. De stăpânirea deplină a metodei garantează, din capul locului, numele învățatului profesor care a sugerat subiectul. Dacă pentru studiarea vieții și scrierilor lui Creangă datorim d-lui B. toată recunoștința și admirația noastră, apoi traducerea întregii opere a povestitorului, pe care ne-o promite, o așteptăm cu o nerăbdare vecină cu pura neliniște. Această traducere va fi desigur o operă îndrăzneață.

Fără îndoială, nu tradiționala proză literară franceză ar putea da materialul indispensabil pentru a echivala pe Creangă în cea mai specific orășenească și curteană dintre limbile scrise vest-europene. Îndoita competență în limbaj literar, și francez și român, presupune greutăți de mare complexitate și delicatețe. Însă și aici, numele profesorului Roques ca informator și sfătuitor, ne vine numaidecât în minte spre a ne potoli temerile. Presupun că probele de traducere date în teza d-lui B. nu vor să dea text definitiv; altminteri aș îndrăzni să insist, că vorbe și ziceri ca *vile, prodigue, extraordinaire*, BASE de l'enfer (prends), l'ATTITUDE (que doit avoir un mort), *commetre (des coquineries)*, (le four sur lequel je me) DISSIMULAIS, je me *transportais*, les INSISTANCES (de ma mère), nu par de un literarism atât de oficial, încât cu nici un chip nu ar putea armoniza într-un text ce ar trebui să fie echivalentul francez al originalului. Vorbind de stilul lui Creangă, de bogăția vocabularului popular îndeosebi, d. B. pomenește pe Rabelais *(il fait irrésistiblement songer à Rabelais*, pag. 213). Negreșit, va trebui un calcul delicat și un curaj revoluționar, pentru a scoate din genialul humorist al Renașterii elemente potrivite unei traduceri din Creangă în franceza de astăzi; dar asemenea curaj ar putea fi condiția unei mari frumuseți.

Cu evidentă justeță desparte d. B. pe Creangă de „moralistul" Schmid, canonicul bavarez atât de cunoscut copiilor altădată, și de „poetul-filosof" Andersen, – uitând o singură și deosebit de prețioasă excepție în privința acestuia din urmă: povestea cu *Claus cel mare și Claus cel mic* îmi pare, între toate poveștile populare scrise de literați, câte le cunosc, una din cele mai apropiate de tonul lui Creangă. Humorul dialogului, compunerea dramatică, verva populară îmi aduc aminte la tot pasul de scriitorul moldovean. Desigur, Creangă n-a înțeles să facă slujbă de strict înregistrator folclorist; un exemplu clasic în această privință rămâne, cred, încă până astăzi colecția de povești siliciene a Laurei Gonzenbach, și o comparare cu asemenea texte ar putea arăta bine cum a literarizat Creangă în manieră populară. Bucata pomenită din Andersen și unele din ale fraților Grimm îmi par a da cele mai caracteristici paralele străine pentru metoda institutorului ieșean în scrierea poveștilor populare. Apropierea lui Creangă de Perrault în privința „limbii populare" și a „spiritului", îmi pare cu desăvârșire paradoxală; și regret că nu mă pot bucura pentru gloria – în sine invidiabilă desigur – pe care ar câștiga-o Creangă din această apropiere.

După ce istorisește viața scriitorului, cu inteligentă alegere și discutând minuțios tot ce se știe în această privință, d. B. studiază operele, pe care le clasează subt titlurile: Opere didactice, Povești, Amintiri, Creangă autor comic, Opere

diverse (povești din cartea de cetire, povești pornografice). Asupra poveștilor face un foarte amănunțit studiu folcloric. Însemn că strălucitei povești-comedii *Soacra cu trei nurori*, d. B. este, mi se pare, cel dintâi care i-a găsit o paralelă străină, anume într-o colecție de povești armene (pag. 96). E cu deosebire regretabil că nu se cunoaște vreo variantă românească destul de apropiată (paralela macedo-română citată de Șăineanu, *Basmele române*, pag. 1 000 este inutilizabilă pentru comparări literare), pentru a face să reiasă măiestria povestitorului acestuia în care se lega excepțional arta cu naivitatea.

Cu delicat simț literar respinge d. B. (pag. 153) calificarea de contaminator, pe care Speranția și Șăineanu au aruncat-o ușuratic lui Creangă; și cu atentă cercetare fixează rolul femeii Tinca Vartic în activitatea literară a lui Creangă, tratând cum merită mahalagismele invidioase ale lui Ienăchescu. Contra optimismului inutil al lui Gârleanu în privința comediei neisprăvite *Dragoste chioară și amor ghebos*, d. B. relevă cu drept cuvânt platitudinea fragmentului păstrat. „Comedia" lui Creangă e în altă parte; și bine întemeiată. D. B. regretă că d. Octav Minar încă n-a publicat în întregime *Memoriul* unde Creangă dă, pe lângă note autobiografice, oarecare amintiri despre Eminescu, Caragiale și Maiorescu. Poate va fi mai norocos biograful lui Caragiale decât a fost acel al lui Creangă. Dar mă întristează amănuntul că acel document a fost „aranjat și transcris" de Tinca Vartic. Fragmentul citat de d. Minar (în al său *Caragiale, omul și opera*, București, f.d., pag. 208) nu poate servi, cred, decât exclusiv pentru a cunoaște stilul și imaginația bunei menajere a povestitorului.

Paginile d-lui B. despre stilul și arta lui Creangă, împreună cu glosarul ce se complectează cu vocabulele explicate în text și trecute la indicele alfabetic, constituie un material prețios pentru interpretarea lui Creangă. Ca și d. Ibrăileanu (*Note și Impresii*, Iași, 1920, pag. 81–83), d. B. vede în *Popa Duhu* urme de mahalagism, mai ales în glume și jocuri de spirit de un gust îndoielnic. Învățatul francez pare nemulțumit întrucâtva și de „reflecțiile foarte superficiale" din *Amintiri*; le socoate nepotrivite cu tonul popular al operei. Mie mi se pare că glumele și invectivele din topor ale Popei Isaia fac parte vie din figura lui – și dacă mahalagism este, e mahalagismul intelectualului suburban, deci element organic în modelul artistului. Mai curând mă învoiesc cu d. B. asupra începutului capitolelor III și IV din *Amintiri*: acolo, în adevăr, învățătorul literarizant este cam prea vizibil. Dar păcatul lui Creangă e minuscul. Ce s-a întâmplat de atunci încoace, pe acest teren al ambiției literare, arată, în chip memorabil, catastrofalele pagini de „stil și gândire" din cărțile de călătorie ale lui Hogaș.

Ilustrații și facsimile întregesc evocativ icoana scriitorului atât de competent zugrăvită de învățatul francez; d. Gamber, editorul, are drept la mulțumiri călduroase din partea istoriografiei literare române.

Viața Românească, nr. 9 și 10, sept., oct. 1930, p. 351–356.

CATASTROFĂ

S-a întâmplat vara trecută, într-un orășel german de vilegiatură, modest, dar, fără îndoială, foarte la curent în amănunte de cultură.

Frau Geheimrat N. – nu credeți că „Frau Geheimrat" sună acolo a regim vechi, demodat cum am zice noi: sună încă bine de tot, – ei! Frau Geheimrat N., în plină vacanță, a avut deodată strașnică nevoie să verifice un citat din Schiller. Librăreasa din localitate, tânără și bine stilată, zâmbește politicos: nu avem, pentru moment, operele lui Schiller. Frau Geheimrat, vizibil iritată se miră cu dezvoltări: interogatoriu dulceag cu apăsări ironice, cu exclamări astmatice, – e de necrezut! Cum se face că...? Librăreasa continuă să verse untdelemn pe erupția abia conținută a clientei: nu se cere Schiller, zice ea, și cheamă martor pe un tânăr mușteriu – prin minunată coincidență un domn Oberlehrer din localitate. Zâmbește și tânărul Oberlehrer: da, doamnă, Schiller nu mai e căutat...

...Frau Geheimrat se sufocă, părăsește cu pas aprins locul de scandal, și trimite la gazetă o tânguire sistematică și înțepată.

În focul necazului acea doamnă neglija să facă oarecare reflecții consolatoare ce se impuneau. De exemplu, putea zice mai întâi: vilegiaturiștii germani nu cer pe Schiller, dar, la ei acasă, desigur îl au pe polița de cinste, și îl citesc eventual. Sau poate: mulți vilegiaturiști germani poartă cu ei, ca un palladium cum am zice, operele sacre ale marelui idealist; nu le uită acasă toți, cum a făcut bunăoară Frau Geheimrat în vara trecută... Și această idee eminent optimistă o recomandăm tuturor adoratorilor scrupuloși de lucruri clasice, din orice țară. Ceea ce înseamnă, totodată, că librarul de vilegiatură nu este informatorul ideal despre circulația clasicilor pe piața actuală. Dar să zicem că Schiller, în adevăr, nu se cere în locurile de vilegiatură și să căutăm a evalua această posibilitate. E un bine? e un rău? e indiferent că germanii nu citesc pe Schiller în vacanță?

Ne vine să zicem că, un clasic e, vă rog, lucru de zile mari. În acest caz, e un bine, ca el să nu fie prea mult uzat, și în vacanță să-l lase oamenii în pace, în semn de venerațiune, adică. Renunț a mai căuta eu însumi consolări pentru cazul doamnei Geheimrat; vedeți bine: consolările nu lipsesc.

Dar să admitem scandalul în realitatea lui grozavă, așa cum a simțit-o Frau Geheimrat. Se citește din ce în ce mai puțin un poet clasic – poate și mai mulți: care sunt proporțiile și care explicările dezastrului?

*

Trebuie să fi trecut un sfert de veac și mai mult, de când germanii au simțit nevoia să creeze, sau să generalizeze cuvântul *Kunstphrase*[1]. Amatorii de mofturi verbale ar putea umple o antologie voluminoasă cu frazele patetice din cărți, foiletoane și conferințe despre artă, câte s-au aruncat pe piața literară germană în ultimii cincizeci de ani. Cuibul de infecție a fost, cum se pare, critica și istoria artelor plastice.

Să notăm că, în producția de artă figurativă (*bildende Kunst*), Germania era de mult eclipsată; și cu atât mai energic se dezvoltase în această țară, teoria estetică și teoria artelor. Nedrept ar fi să uităm cât de mult au dat nemții gândirii europene, și în speculație filosofică, și în cercetări psihologice și istorice asupra artei, de la Kant, Winckelmann și Lessing, până la Iacob Burckhardt și Carl Justi, la Wölfflin și la Tschudi. S-a întâmplat ca și cum gânditorii și erudiții acestei nații ar fi vrut să compenseze, teoretic, slăbiciunea relativă a producției sale artistice. Și poate că maniera patetic consacrată în multe scrieri germane despre artă a fost, câteodată, ca o manifestare excesivă a unei iubiri nenorocite. Viața estetică este, cum s-a zis, mai puțin naturală și accesibilă germanilor, decât a fost și este acelui tip de civilizație pe care, astăzi, literații îl numesc mediteranean. Și atunci, poate că *die Kunstphrase* este o expresie indirectă a acelui dor germanic îndurerat după bunurile voioase ale vieții sudice.

După război, valul mistic a dat o nouă substanță frazei – și nu numai frazei despre artă: eseiștii de diverse trepte și universitarii tineri se întrec în expectorări profetice și apocaliptice pe tema statului, a economiei politice, a tehnicii și a sporturilor. Este știut însă: stilul patetic, când vine vorba de bunurile supreme ale spiritului, este mai vechi mult decât ultima jumătate de veac.

Clasicii germani și filosofii idealiști au fost începătorii vorbei mari, și, în definitiv, umflate. Dintre clasici trebuie să scoatem aici pe Lessing, care a rămas aproape fără posteritate literară în această privință. În Herder, în poezia, în aforismele și scrisorile lui Schiller și Goethe, în Schelling și Fichte, se află izvorul prim al patosului docenților, eseiștilor și ziariștilor germani din timpurile noastre. Cum nu se putea altfel, din acel vocabular de vorbe mari întâlnim elemente alese în scrisul și vorba tinerilor noștri trecuți prin universități germane: ele formează un bagaj, aproape un sistem de elemente culturale în stilul acestor învățați juni și gravi.

Adorarea și venerațiunea către clasici stă, desigur, pe același raft sufletesc ca și extazul literar în fața artei. Indignarea congestionată ce cuprinde pe Frau Geheimrat, când află că Schiller nu se mai cere în librărie, este și ea, un produs al aceleiași discipline culturale, care prescrie să vorbești și să scrii despre Homer, Beethoven sau Michel Angelo numai în crampe extatice – așa cum i se întâmpla, obișnuit, aici la noi, regretatului Pârvan, ca să dăm un exemplu, bine cunoscut la fața locului.

Acum vreo douăzeci de ani, un editor cunoscut german, dedea alarmă pe buletinele sale de reclamă pentru o traducere comentată a *Iliadei*, că unul din relele mari care bântuie viața germană, vine din faptul că se citește din ce în ce mai puțin Homer. Fraza, sau cel puțin ideea, nu era a librarului: el o luase de la un învățat mare, pe cât țin minte de la ilustrul Hermann Grimm, profesor de istoria artei la Universitatea din Berlin. S-ar cuveni, mi se pare, să acordăm indulgență manifestărilor unei diletante iritabile ca Frau Geheimrat N., în definitiv o modestă și pasionată școlăriță a unei formidabile disciplini oficiale de cultură.

Ei da, nu se mai caută Schiller! Acum douăzeci și cinci de ani, la centenarul morții poetului, tânărul critic Herbert Eulenberg a găsit de cuviință să rostească rezerve tari asupra operei a cărei pomenire se făcea. Indignare zgomotoasă, oficială, se-nțelege. În adevăr, Eulenberg (discursul lui celebru despre Schiller se poate, acum, citi, și în românește), pusese numai în vileag ceea ce știa oricine – adică oricine avea mintea trează, și nu se amețea cu vorbe. Indignarea oficială n-a împiedicat ca Schiller să se citească tot mai puțin, cum tot mai puțin se citesc romanele lui Goethe, ca și multe din dramele și poeziile lui.

*

Există o pietate pedagogică, care se ocupă să întreție, de bine de rău, dacă nu entuziasm, cel puțin oarecare aducere aminte despre ceea ce s-a produs, acum câteva sute sau mii de ani în literatură și în artă. Această pietate pedagogică are nevoie a fi luminată prin tact delicat și bună pricepere, pentru a nu vârî pe gât spiritelor tinere ceea ce, în opera veche, s-a prefăcut în balast mort, sau n-a fost, poate, viu bine, nici la naștere.

Putea, și e folositor desigur, să deprindem elevul cu ceea ce se numește înțelegerea istorică; și de alfel învățământul astăzi nu se poate lipsi de a exercita această înțelegere. Iar clasicii sunt materia indicată pentru asemenea exercițiu. E poate singurul mijloc de a salva clasicii. Să nu uităm: când între o operă de artă și lumea actuală cetitoare sau privitoare se interpune școala, aceasta e o rea prevestire pentru opera aceea; e semn că viața acelei opere a ajuns într-o stare foarte gingașă.

Să credem că putem înfige în tinerele capete de astăzi, ideea antic profesorală de frumusețe eternă, de admirație pe veci obligatorie, nu-i decât o neroadă îndărătnicie. Dascălul de astăzi trebuie să ia seama bine, și fără oarbă supărare, ce citește elevul în bancă, de bună voie: și sub pedeapsa de gravă compromitere a prestigiului inteligenței și învățăturii sale, trebuie să nu uite că *die Piccolomini* nu pot rivaliza cu Dostoievski, cu Shaw, cu Erich Remarque în sfârșit.

Fraza despre artă și fraza despre clasici – e totuna – ar fi o comicărie neglijabilă, dacă ea n-ar fi și o ocazie de anume fariseism în școală, ceva mai puțin în lume, – egal de dizgrațios, și într-o parte și în alta.

Fariseilor clasicismului, ca și nepricepuților, trebuie să le amintim că sunt astăzi milioane de oameni cari, la Verdun, la Ostende, la Ypres, pe Somme și la mlaștinile Mazuriene au văzut și au simțit grozăvii prestigioase ce trec teribil peste Homer, peste Dante, – mă rog, și peste Schiller.

Este o datorie de respect elementar către cei scăpați cu viață din poema formidabilă de la 1914 la 1918, să nu le mai scoatem ochii cu poeme epice și tragedii cum se zice clasice.

Și de unde știu, la urma urmelor, atât de sigur, Frau Geheimrat și Herr Profesor, că *Război și pace* e mai prejos de *Iliada*, ori măcar și de *Wallensteins Lager*?[2]

Adevărul, nr. 14 399, 3 dec. 1930, p. 1.

LITERATURA CA PĂCAT

Zicea Goethe: scopul vieții este să dea naștere poeziei dramatice; altfel, la ce ar putea fi bună toată comedia aceasta?

Paradoxul pare cinic. El spune însă, în formă tare, ceea ce se întâmplă necesar în orice suflet fixat cu toate energiile asupra unui punct al realității. Și tot Goethe a spus: omul în acțiune nu are cuget. Se înțelege: pentru a strânge toată lumina asupra unei singure ținte, spiritul trebuie să se orbească asupra restului. Mărginirea înverșunată este semnul atitudinii creatoare. Risipirea puterilor e semnul oboselii, al căderii în pasivitate, al sterilității.

Vorba despre scopul vieții și poezia dramatică ieșise din gura unui director de teatru pasionat de meseria sa.

La un ministru de stat, care se bucura și de atâtea alte glorii, pasiunea aceea era desigur originală. În privința artelor, multcumpănitul Herr von Goethe arăta un extremism de o rară frumusețe: era frumusețea însăși a specializării ca atare.

*

Specializarea e fenomen apusean; e rodul caracteristic al spiritului burghez. În răsărit, rușii, de exemplu, până la Revoluție, aveau apucătură enciclopedică; și Plehanov, harnicul teoretician, constata bucuros asemănarea aceasta a compatrioților săi cu francezii din veacul XVIII. Încărcați de așteptarea unei prefaceri pe de a-ntregul a vieții lor publice, rușii erau siliți să fie diletanți lacomi, și vechiul regim închidea energiilor particulare drumurile realizărilor practic politice, drumurile celor mai comune ispite, adică. Iar în fața distanțării enorme cu care îi sfida Apusul, rușii pofteau neastâmpărat să știe toate, să facă toate. Ceva din setea aceasta de omnicompetență s-a observat, cred, și în țara noastră, din clipa când societatea de aici s-a pomenit chemată să se măsoare cu măsurile occidentale.

Da, desigur, Goethe a fost osteolog, botanist, fizician, poet, director de teatru, om de curte și ministru. Diversitatea aptitudinilor unui individ este altceva decât specializarea. Interesant e numai: întru cât pe acele deosebite planuri de activitate, omul lucra în spirit de specializare. Interesant de cercetat, și regretabil, poate fi apetitul de omnicompetență pe care, patologic, îl zămislește spiritul diletantic. În

societățile nemature, acest apetit are formulă simplistă; și aceasta tot mie mi se cuvine să o fac. Diletantul, în societățile de care vorbim, se amestecă, mai mult sau mai puțin catastrofal în toate. Mai adesea și mai comic decât alte activități pătimește, fără îndoială, literatura. De aceea în literatură se produc reacțiunile cele mai violente contra poznelor săvârșite de diletanți.

Dăunăzi o revistă de specialitate, *Curierul judiciar*, publica mai multe compuneri versificate sub iscălitura unor domni magistrați de treaptă înaltă. Nu știu dacă a avut *Curierul judiciar* totdeauna rubrică pentru poezie. Asupra multor literați de meserie, publicarea acelor versuri în cadrul juridic a operat ca o surpriză veselă dar provocantă; și un ziar care frondează bucuros s-a ocupat de ele cu o pronunțată lipsă de bunătate. Păcatul poate părea prea modest față cu proporțiile pedepsei: se acordă obișnuit oarecare drept la inocență ocazionalelor gentilețe literare între colegi, amici sau rude. Însă împrejurarea pare bună pentru a stărui asupra păcatului literar îndeobște.

*

Sunt unii care nu pot învăța arta literară, așa cum sunt unii care nu pot învăța matematică. Însă de incapacitatea sa matematică omul se poate convinge deplin; de incapacitatea literară, aproape deloc. Te izbești cu capul de neînțelegerea ta matematică; iar despre scrisul literar, diletantul din fire, cu plină candoare repetă: de ce nu și eu?

Profesorul de pedagogie, medicul, paleontologul, avocatul, scriu cu entuziasm poezie sau critică literară. Mai demult exista un fel de scris literar ca tabiet; pe atunci, cărticica se intitula, cuminte: *Ceasuri de mulțumire* sau *Păcate de tinerețe*, – chiar când diletantul avea, aproape, pregătire de artist. Am impresia că amatorlâcul literar de formație nouă s-a organizat, în parte, sub inspirația acelei mode care poruncea artelor să se închine științelor mai mult ori mai puțin pozitive. S-a impus, de pe atunci, artei literare să ia drept o mare cinste supunerea ei către instanțele austere ale zoologiei sau ale economiei politice. Aplicarea acestor pretențioase copilării s-a răsuflat acum de mult; a rămas din ea însă, cum cred, oarecare provizie de atitudini pentru diletanții literari. Nimic nu-și anexează mai ușuratic decât scrisul pretins literar, indivizii cu ambiții de omnicompetență.

Există un spirit literar, cum există un spirit matematic. Și se pot cunoaște bine acei care n-au spirit literar: ei judecă imediat și neîncetat cărțile literare după așa-numitele „idei“ ocazional enunțate, sau implicate în personajele descrise acolo; ei sunt nesimțitori la ritmică și simetrie, la arhitectură literară; și nu descopăr greșala unui desen, nu văd linie, nu disting grade de culoare, nu-și dau seama, prin urmare, de ce pot fi intențiile unui artist literar, nici puterea lui de inovație. Ei știu numai de idei, și caută nelipsit psihologie. Apoi explică, strașnic, prin fiziologie și prin ereditate.

Să ținem bine seamă de simptomul cel mare: diletantul în literatură, ca și în alte arte, este omul de idei. De bună credință. Câteodată însă, și din vanitate, el simte vag existența artei ca domeniu de sine stătător, dar nu înțelege ce e acolo; și vrea să se amestece. Fiindcă aceasta îi e vocația: să se amestece. Și se amestecă prin ajutorul ideilor. Ideile se pot lua de aiurea; de exemplu prin acest marafet plăcut și ușor de învârtit: strămutând cum dă Dumnezeu, o terminologie cu un prestigiu obținut, cu bună socoteală, în altă parte. Așa s-a vorbit, apăsat, de fiziologia artistului, chimia inspirației, paleobiologia poetului, sau, din partea oarecum rivală se obține: mistica sintaxei, liturgica versului, sau încă, mai nou și planând delicat: problematica structurală a liricii, de exemplu.

Acestea sunt păcate mărunțele. Adesea ele se comit de către nevârstnici; însă majoratul intelectual are, cum se știe, o limită din cele mai mobile.

*

Păcatul cel greu literar are loc prin amestecul colaborativ al celui nechemat în scrisul cu pretenție de artă: e stăruința diabolică de a umbla pe căi strâmbe.

Trebuie să înțelegem că diletantul literar, ca păcătos din naștere, este lovit de o atrofie specifică: el nu poate deosebi granițele, delicat și totuși clar trase de natură între pozițiile diverse ale spiritului. De aceea, în diletant, conștiința sistemelor de expresie este simptomatic obtuză. El nu simte cât de exclusiv și radical procede spiritul în mișcările și așezările sale. De aceea lupta cu așa-numita formă îi rămâne lui necunoscută, iremediabil. El are în conștiință – și în mod naiv, adesea – numai intenții practice; iritările lui sunt sociale, nicidecum de viziune sau de înțelegere. Diletantul este omul expresiei piezișe. Scrie drame, în loc să facă predici, se trudește a combina și tipări sonete, în loc să trimită bilete dulci în secret; expediază critică literară, în loc să se certe pe față cu un rival, din motive străine de orice e literatură.

Naiv sau prefăcut, diletantul face, pe căi lăturalnice, propagandă pentru propria-i persoană.

Cât e de tot naiv, sau de tot țicnit, el ne informează, eventual, direct asupra naturii sale simple de propagandist pe cont propriu, exclusiv.

În grad de lăcomie monstruoasă, diletantul e stăpânit de o singură și fixă poftă: el să facă, ce o fi și cum o fi. Că lucrul trebuie făcut cât mai bine, de acel ce e chemat să-l facă bine – pentru această cerință pur obiectivă, diletantul are mintea pe veci încuiată.

Aci stă semnul diavolului. Aci trebuie să se oprească și neliniștea ce ne cuprinde, iarăși și iarăși, de a dovedi diletantului că e diletant, și că e un mare păcătos. Și apoi, nu diletanților trebuie să vorbim de diletanți. Este loc și rost să vorbim doar unei alte lumi.

Adevărul literar și artistic, nr. 523, 14 decembrie 1930, p. 1.

RECAPITULĂRI

Gândirea actuală e stăpânită de ideea teleologică. Amintiri din Kant, mai mult încă din Fichte, în parte și din Schopenhauer, se manifestă de vreo trei decenii încoace, pentru a se întrona în cât mai multe unghere ale economiei intelectuale primatul scopului. Prin expedițiile celor mai tinere filosofii europene și americane, multă reflecție, sau adâncă sau fină, se adaugă roditor și glorios la tezaurul de lux al lumii; însă, firește, năvăliră și multe false valori, pseudonoutăți și sterpe și neroade beții de termeni tehnici, în a căror fabricare sunt atât de fertile vanitățile iritate ale minților mediocre. Prin excelență, orientarea teoretică de care vorbim a deschis drum mare unei banalități de filosofie populară. Scopul, idealul, silințele, sunt totul: – în această frază comună e strâns tot ce a putut deveni vulgar, din teleologismul filosofic fichtean, pragmatist, sau de orice altă etichetă, modernă sau clasică.

Lustruirea din proaspăt a unui loc comun este o provocare nouă pentru a ne amuza de dânsul.

*

A zis un glumeț că filosoful e ca unul care, pe întuneric, caută prin odaie o pălărie neagră care nu-i acolo. Impertinența e nemeritată. Cine a comis-o nu se gândea, că malițioasa asemănare se aplică, mult mai de-aproape decât filosofului, omului oricare, astfel cum îl imaginează teleologia populară. Tocmai omul oricare, prin metoda activității sale obișnuite, încarnează curios acea imagine caraghioasă: el e, în adevăr, creatura care caută fără succes. Și dacă filosoful caută cel puțin o pălărie neagră, omul oricare pare a nu ști ce caută.

De la Faust, sau mai popular: de la eroii lui Chateaubriand nemulțumirea cronică e consfințită ca virtute și ornament distinctiv al bărbatului de elită. Pesimismul, așa cum l-au organizat literații, trecea adesea drept semn de bun gust, de rasă subțire. Prestigiul literar al acestui pesimism înnăbușă diagnoza elementară că el poate, eventual, să nu însemne decât sărăcie și neputință. Goana din scop în scop – emfatic se zice: din ideal în ideal – nu este cumva simptomul fatalei nereușite a vieții în indivizii fabricați în masă? Teleologismul trepidant al omenirii de toate zilele, nu s-ar putea el înțelege ca însăși evidența unei foarte nevoiașe adaptări? Mulțimea indivizilor își caută nepotolit rostul, în grad inegal de absurditate –: fiindcă natura nu binevoiește a da rost deplin oricui.

Dar atunci, filosoful care umblă să ne învețe consolator, că rostul stă în căutare, cade împreună cu toți ceilalți sub răutatea glumei pomenite. E vorba de filosoful care știe că pălăria neagră nu se află acolo unde el, ca și toți ceilalți, o caută; și care știe, poate, că pălăria mea nu există.

*

A pune lumii acesteia, luată în total, întrebări de scop și de sens, este o copilărie preistorică.

Omul mijlociu se roade în așteptări trudnice. La realizări, el abia se oprește, realizările lui fiind, pentru el însuși, mediocre. El e o mașină practică, neputincioasă a-și găsi înțeles deplin în ea însăși. Înțeles nu e posibil decât în măsura acelei plenitudini interioare care nu se realizează decât excepțional. Atunci se face cunoscut farmecul covârșitor al unei nesecate puteri de a descoperi, iarăși și iarăși, bogățiile nesocotibile ale experienței, farmec cărui [sic] gândirea populară a încercat să-l cuprindă în ideile naive de infinit, de veșnicie, de perfecție absolută. Din acele realizări, ce nu sunt posibile decât în acea rară plenitudine a sufletului și a spiritului, răsfrângeri sarbede coboară, în chip de dogme, de idealuri, sau idei curente, spre a servi acolo de temelie unor automatice discipline, social folositoare.

Întrebările: pentru ce? cu ce scop? – sunt adânc populare. În gândirea comună, fiecare *ceva* nu e bun, nu are sens decât pentru *altceva*. Omul obișnuit trăiește constant în așteptări: obiectul sau starea de față *nu sunt decât mijloace* pentru un obiect sau o stare viitoare. Formula: *nu sunt decât mijloace*, prin care orice e de față se degradează în favoarea a celor ce vor fi, este expresia profund semnificativă a unui pesimism popular. A fi mijloc, constituie un fel de inferioritate; dar, în tendință generală, spiritul preface, cu precipitare automatică, orice obiect sau stare de față în mjloace. Astfel cercul vițios devine esențial.

Oprirea asupra obiectului, mirare și admirare în tempo larg de veșnicie, nu sunt stări comune. Ci spiritul comun – care, în aceasta, este tot una cu spiritul primitiv – întreabă neliniștit: *ce e înăuntru? ce e dincolo de aceasta?* Este și aci o metodă de a face din orice obiect de față un simplu mijloc pentru a ajunge la altceva, care e *dedesubt*, sau *de cealaltă parte*, sau oricum alt fel spun metaforele copilărești în domeniul cunoașterii și al valorificărilor generale. Spiritul comun percepe și reflectează prea slab; lumea lui îi apare prea puțin interesantă, și, în o perpetuă uitare copilăroasă, se consumă așteptând sau căutând ce va să fie. Dublarea realității cu ajutorul ideii de substrat – lume în sine, lume a ideilor, lume a fericirii veșnice – a fost o primă procedare pentru a se consola de neînsemnătatea așa numitelor aparențe. Această atât de naivă consolare a luat formă și dignitate de principii. A fost o prejudecată cu viață lungă strașnic: abia un filosof din secolul trecut, o minte de esență adânc modernă, Lotze, a denunțat-o hotărât, explicând, că voința de a cunoaște lucrurile în sine, cum se zice, și de a atribui nu știu ce superioritate garantată unei asemenea cunoașteri, implică o contrazicere naivă. A dori să cunoști lucrurile în sine nu poate însemna decât a voi să le cunoști în afară de percepere și reflecție; și dacă aceasta poate avea un sens, acela nu poate fi decât: confundarea însăși a noastră cu lucrurile, și aceasta nu ar fi decât încetarea oricării cunoașteri. Lamentările desperate ale lui Faust îmbrăcau o copilărie tardivă.

Când magia preciză, dar plină de primejdioase ispite, a ideilor generale, s-a dezvelit în sânul spiritului stăpânit încă de primitive nevoi, neliniștea naiv teleologică a început să caute mângâietoare odihnă în lumina unor jocuri cu aparență teoretică.

Goana din scop în scop se trezea închisă în o carieră absurd circulară; ea crezu a-și găsi soluția liniștitoare plănuind o schemă de idei care să fie totodată și ierarhie de valori. Așa se întemeie piramida întrebărilor despre lume; și elaborarea de modele diverse după asemenea plan al unei organizări economicoase de curiozități mai mult sau mai puțin primitive, se înrădăcină ca dragoste stăpânitoare și fericire definitivă în orice filosofare.

Critica cunoștinței a închis acum în registrul trecutului neefectiv aceste notificări și rațiuni ale filosofiei începătoare. Voința de a explica toate din una se clasează ca un prost obicei preistoric. În fond, această naivitate teoretică, ce constă în a închide experiența, printr-un joc de analogii și de abstracții copilăros ingenioase, în o concluzie unică, exista de dragul naivității teleologice: ideea unică, căreia se supuneau și din care trebuiau să decurgă toate celelalte, era, din capul locului, aleasă pentru a cuprinde și scopul unic, în care lanțul scopurilor celorlalte și-ar putea găsi, în sfârșit, capătul liniștitor.

În închipuirea lumii ca o scară de comparative, în vârful căreia stă un superlativ absolut, recunoaștem bine visările sistematizate ale unei minți de primitiv sau de copil. La copii, și în spiritele copilăroase, domnește trebuința de a face din comparare o metodă absolută; apoi, de a căuta toturi bine încheiate, cu limite fixe și veșnice. Ideea de perfecție este idolul suprem al gândirii copilărești. Acest idol funcționează ca postulat fundamental al filosofiilor populare. Goana circulară după scopuri e condusă, adică momită, de postulatul perfecției. E simplu: din mai bun în mai bun – la bunul absolut.

Jocul de înlocuire continuă a unui cuprins de experiență prin altul, în așteptarea unei realizări definitive, constituie un apriori al reflecției populare, și determină un imperativ al practicii corespunzătoare.

Ce e oarecum „dincolo“ de tablou, e superior tabloului, adică: sufletul pictorului, al generației, al patriei, al clasei sale.

Valoarea „adevărată“ a poemului e printre rânduri, „dincolo“ de poem, în adâncurile sufletului, de exemplu în Inconștient, cum spune o formulă de cântec filosofic din vremile moderne. În Inconștient sunt capitalizate bogățiile misterioase, biologice și sociale... În sfârșit, dincolo de opera de artă e tendința. Și tendința e ceva superior operei. Se zice, de exemplu: opera e ceva scurt și îngust, e suprafață, înveliș, ornament, jucărie. Fondul, adâncimea, înțelesul, miezul, sunt înăuntru, dedesubt; sunt așadar – superioare. Și se impune să zicem la plural: înțelesuri, miezuri, substraturi – tot mai înăuntru și mai înăuntru – ca ouăle de lemn colorat incapsulate unul în altul. Căutătorul de miezuri se oprește după gust și interese, cu inocentă încredere că apucă, în sfârșit, miezul în sine – miez religios, moral, politic, social, economic, fiziologic, etnologic, sexualistic – nu putem voi doar să scriem o listă complectă a punctelor de perfectă odihnă teleologică.

Kant și Hegel – cu atât mai mult alții mai mici – au hotărât că poezia e superioară celorlalte arte. Rațiunea acestei superiorități nu interesează aici (de altfel, acea rațiune nu e decât o preferință personală, de cărturari, cu geniu abstract, foarte nevinovat deghizată în adevăr de principiu); cazul e prețios numai ca dovadă a trebuinței de a stabili cumva raporturi de superioritate între lucruri ce par înrudite: între arte, una trebuie negreșit să fie superioară alteia, și una singură, tuturor celorlalte. Cazul e prețios încă, și pentru că în el se constată un interesant aer de familie al filosofiei filosofilor cu filosofia populară, în privința artei cel puțin. Și uneia și celeilalte filosofii le este nefamiliară, dacă nu supărătoare, ideea că ierarhizarea aceasta nepotolită ar putea fi un simplu obicei rău. Presupunerea că lucruri, stări și activități, ar putea fi înțelese și valorificate fără a fi puse pe trepte de merit una față de alta, face, probabil, impresia unei erezii aducătoare de groaznică dezordine în domeniul gândirii mai întâi; apoi și în principiile de purtare. Este hotărât, că ideile teoretice ca și valorile, trebuie să stea rânduite frumos și fix, ca îngerii, arhanghelii, heruvimii, sfinții, în ierarhia cerească, sau ca dregătorii și curtenii într-o veche monarhie orientală.

Pare neadmisibilă sau scandaloasă presupunerea că în stările fundamentale ale spiritului – religie, filosofie, știință, artă, morală – și în toată seria realizărilor infinit diverse, ar putea să existe cumva o radicală disparitate și că spiritului această disparitate i-ar fi o normală și indispensabilă condiție de putere fecundă. Dar așa ceva nu se admite; sistematicele piramide de idei și scopuri ar fi în primejdie de gravă degradare: ceea ce se crede a fi o datorie și o operație suprem serioasă a spiritului ar apărea atunci ca un mijloc al unei gândiri primitive.

*

În limba noastră există o minunată prefacere de înțeles: *uitare* a ajuns să însemne *privire* – adică vedere în sens deosebit de plin al cuvântului. Adică, a vedea bine, cu ochii trupului chiar, a vedea și nimic mai mult, implică a uita de sine – a se uita. În un cuvânt al limbii noastre e cuprinsă cea mai superbă definiție a contemplării.

De mult a ajuns populară observația că, în contemplare, individul se uită pe sine. Vorba consacrată în publicul românesc spune: emoția estetică e impersonală; și aceasta se înțelege, elementar și obișnuit, astfel: în fața frumuseții, omul se uită pe sine ca ființă practică. Există însă un alt înțeles al „uitării de sine“, înțeles ce nu pare încă a fi fost popularizat, și care se referă nu numai la individul contemplator, ci – și mai mult încă – la ceea ce trebuie să numim: obiect estetic. Anume: obiectul estetic e construit prin un fel de izolare. El se naște nu numai din uitarea intereselor noastre practice, ci și din acea a raporturilor cu diverse date ale experienței, cu care elementele constitutive ale obiectului sunt altminteri legate. Încetăm adică de a ști ce a fost înainte, de a întreba sau a prooroci ce va fi după, sau – pentru a complecta metafora, care nu e, de altfel, în totul o metaforă – ce se găsește în jurul impresiilor care formează obiectul estetic. Orice explicare, orice prevedere, e numai suspendată: și intervenirea unei explicații sau prevederi, înseamnă începutul distrugerii obiectului estetic. Asemene intervenție este, în acest punct, o greșeală de principiu; este, prin excelență, păcatul prostului gust, al radicalei nepriceperi estetice. De aici se poate înțelege, că în natura proprie a obiectului estetic e implicată întreruperea goanei din scop în scop. Experiența estetică e negarea deplină a teleologiei comune. Obiectul estetic stă în afară de orice trebuință de a fi comparat, sau derivat, sau înlocuit. El nu anunță, nu promite, nu aduce aminte, nu cere, nu evoluează; ci este o scăpărare, sau serii de sclipiri care se impun prin sine, nu se dedublează cu înțelesuri *de după*, sau *mai presus* de ele. Și nu numai *le temps ne fait rien à l'affaire*, cum zice Alceste; ci nimic din ce a fost, va veni, sau stă prin prejurul obiectului estetic, nu are a face cu natura și configurația unui asemene obiect. El nu se poate completa, nici scuza cu ajutorul vreunei înrudiri oarecare. El este o reușită și o surpriză, ce se impune prin ea însăși.

În teleologia comună, lucrurile se înalță și se înjosesc, evolutiv, după cum inima care filosofează e optimistă sau pesimistă. Clasic exemplu a dat Schopenhauer în *Metafizica dragostei sexuale*, caz ilustru de brodare inteligentă pe o inepție de pesimism popular, Schopenhauer dorește și crede a degrada toată erotica civilizatului, denunțând cu scrâșniri și ironii teribile, că, sub tot luxul amorului se ascunde trebuința de perpetuare a vieții, operație prealabil condamnată prin o strașnică polemică împotriva realității totale. După cum numai un imbecil, stricat de carte, ar fi în stare, într-o mărturisire de dragoste, să pomenească femeii de „Geniul speciei“ și de blestemul procreării, tot astfel numai un individ cu o sensibilitate estetică prea obtuză, poate crede că dă „viață“, sau „adâncime“, sau o „superioritate“ oarecare obiectului estetic descoperind și enunțând așa numite antecedente psihologice sau filosofice ale unui asemenea obiect.

Omul are latitudinea de a revoluționa seriile teleologice cele mai bine consacrate. Civilizatul a izbutit, de exemplu, să desfacă erotica de procreare, să obție din ea o artă liberă de orice scopuri. Este o simplă copilărie filosofică și populară a crede că farmecul eroticii, astfel eliberate, poate fi compromis ori nimicit prin invocarea evoluționismului amar din *Metafizica dragostei sexuale*, o înțelepciune care, cu drept cuvânt, nu mai e valabilă decât în o literatură din cele mai banale. Și este o confuzie tipică, filosofică și populară, a crede că frumusețea unei femei, ca frumusețe, este câtuși de puțin dependentă de eventualele și discutabilele sale origini fiziologice, istorice sau metafizice. Înțelegerea frumuseții nu are mai mult de așteptat de la diversele genealogii evoluționiste ce i s-au propus, decât ar avea de așteptat înțelegerea persoanei și carierei lui Bismark de la cunoașterea științifică a organelor genitale ale părinților săi presupunând că acestea ar fi accesibile încă unui studiu riguros.

*

Sunt stări de suflet bizare, în care lucrurile ne apar ca niște valori nesigure. E ca o criză în cursul normal al realității sensibile; și uneori ideile chiar, generalizările și credințele care, îndeobște, ne slujesc de orientare și refugiu, încep a se discredita în intimitatea imediată a spiritului. Impresiile au un accent nehotărât: aci am zice că dorim să dureze, aci am zice că nu avem ce face cu ele, că nimic nu avem de așteptat de la dânsele; aci simțim că lucrurile ne părăsesc pe noi, aci, că noi le respingem. Fenomenul se poate observa bine în timpul agoniei vreunei afecțiuni ce ne-a legat lungă vreme de un om, de o idee, de un loc sau de o meserie. Pentru individul sănătos, asemenea criză anunță o înnoire a sufletului și a spiritului, salutară și fecundă. Am amintit aceste stări de suflet, fiindcă ele ne dau, cum cred, un bun punct de plecare pentru înțelegerea stărilor pe care trebuie să le numim estetice: în reflecție, acele stări de ciudată dezinteresare fac *repoussoir* acelora de minunată atenție din care e formată contemplarea.

Starea estetică apare ca o surprindere delicată. Impresiile sensibile și imaginile sunt proaspete, ușor stranii și imediat captivante. Sunt astfel, încât nu dorim a întreprinde nimic asupra lor: ne sunt de ajuns așa cum se oferă, având aerul că-și sunt ele singure de ajuns. Se impun cu un fel de blândețe energică; se întipăresc cu un fel de abilitate, cu un tact în care simțim parcă forța unei fatalități misterios binevoitoare. În starea aceasta nu întrebăm fenomenele despre felul lor de a exista, nici dacă se vor repeta, nu le raportăm la trecut sau la viitor, nu vrem să știm cât vor dura. Nu căutăm a le deriva, nici a prezice despre ele; nu le descoperim analogii, nici nu stabilim, în ele, identități. Și mai cu seamă nu ne privește întrebarea, dacă impresiile sunt cumva simboale, ale vreunei alte existențe, care ar fi permanentă și fixă, și ne-ar consola de mobilitatea impresiilor imediate. În asemene clipe, impresiile și imaginile constituie obiecte estetice, și aici se va observa îndată că obiectele estetice sunt o lume de-a dreptul opusă aceleia, unde stăpânește teleologia comună.

Starea estetică este o pauză; e în afară de cercul goanei și al așteptărilor existenței obișnuite.

Un galoș vechi și scorțos de noroi sau un pantof proaspăt de mătase, o zdreanță plină de pete sau o albă pană de struț, mărturisirea de dragoste a celui mai gingaș erou din Racine sau o obscenitate de cârciumă de pe malul Dunării, sunt deopotrivă calificate a exista ca obiecte estetice, oricât de scandalos ar fi contrastul între ele, judecate după sentimentele vieții curente. Și omul pentru care un creion, un scaun, o ușă, două replice între mahalagioaice, o mutră de hamal somnoros, o umbră pe un trotuar, nu au putere de a exista eventual ca obiecte estetice, ci rămân totdeauna individual neglijabile, astfel cum le consideră viața practică, acel om niciodată nu va fi cunoscut experiența estetică.

*

Impresiile și imaginile, le trăim în grupe de actualități discontinue, și aceasta are loc cu atât mai mult când ele ni se oferă cu superioara vivacitate și independență a obiectivului estetic: cuprinsul spiritului este atunci format, nu din *evoluții*, ci din *mutațiuni*. Numai că, în jocul caleidoscopic care e starea estetică, nu se pune întrebarea teoretică, a înrudirii unei figuri cu altele; nici întrebarea practică despre superioritatea uneia asupra alteia.

În atitudinea practică, impresii și imagini sunt semnale pentru orientarea judecății și a voinței; atunci imaginea, ca atare, rămâne numai ocazie, sau câteodată chiar pretext, pentru desfășurarea întrebărilor: care e originea impresiilor și imaginilor, dacă au să se repete, dacă se ascunde ceva îndărătul lor, sau cum o impresie ori imagine nu e decât trasformarea unei alteia? Aceste întrebări se nasc neapărat însă, în o conștiință unde impresiile și imaginile nu sunt, în ele însele, interesante. Așa, gânditorii și oamenii practici, la care experiența estetică e, firește, neglijabilă sau nulă, au inventat, de exemplu, că starea estetică consistă în a descoperi unitatea în varietate; sau în a lua, cu ocazia unor forme trecătoare, cunoștință de ideile eterne și perfecte; sau a-și umfla sufletul de simpatie socială. Toate aceste formule înseamnă uzurpări, confuzii, sau sofisme ale atitudinii practice care se amestecă în ceea ce-i este ei esențial străin.

Cercetarea acestor uzurpări, confuzii și sofisme care, eventual, se prezintă organizate în principii, discipline și direcții, mi-a solicitat totdeauna intens curiozitatea, și, în chipuri și ocazii diverse, am strâns exemple spre ilustrarea lor.

Adevărul literar și artistic, nr. 530, 1 febr. 1931, p. 1;
nr. 531, 8 febr. 1931, p. 7.

ARTA ȘI PUBLICUL

Se poate zice – însă nu se zice de-ajuns – că arta este ceva care privește pe artiști. Pe toți ceilalți arta îi privește, drept vorbind, numai întru cât, ocazional, devin și ei artiști; într-o modestă măsură desigur, dar în sfârșit – artiști.

Toți acești ceilalți, toți acești artiști ocazionali, formează ceea ce numim public. Și publicul se împarte în public propriu-zis și critici de artă. În adevăr, nu putem zice altfel: criticii sunt și ei public, întrucât nu sunt artiști. Atitudinea lor în artă este relativ pasivă, ca și a publicului oarecare.

Dau un exemplu, pentru a clarifica ce este publicul față de artă. În secolul trecut, pe când științele exacte aveau un fel de precădere asupra tuturor altor activități ale spiritului, s-a ridicat ideea că arta, de ex.: poezia mai ales, va trebui să se retragă, cu vremea chiar până la dispariție, în fața științei, care va ține loc de orișice. Un critic literar a scris chiar că romanul și nuvela vor fi înlocuite cu referate ce se vor întemeia pe anchete precise asupra oamenilor, a națiunilor sau claselor sociale.

Aceasta nu e un simplu capriciu, cumva, al unor paradoxali; faptul trebuie înțeles ca un simptom care ne arată, ceea ce putem observa și altminteri, că și arta este o specialitate, de care indivizii de altă specialitate se pot dezinteresa, și în adevăr se dezinteresează cu totul. Ideea că arta trebuie să cedeze științei este o confesiune a celor care din natură sunt și rămân străini de artă.

Din trecut arta a moștenit prestigiu social: interesul pentru artă și priceperea în materie de artă sunt considerate ca semn de spirit aristocratic. De aceea, neapărat, interesul pentru artă formează un paragraf esențial în catehismul perfectului snob. Ne putem însă închipui o vreme, când prin transformări și permutări sociale considerabile, arta va înceta de a fi un semn de ierarhie socială; interesul pentru artă va înceta de a fi o eleganță aristocratică; atunci se va fi uitat de mult că arta a fost cândva o activitate ce depindea de curți împărătești sau feodale; atunci va fi dispărut și snobul care cochetează cu arta.

Arta ar fi atunci liberă, adică ar rămânea exclusiv pe seama artiștilor. Artiștii ar fi atunci, nu numai producători de artă, ci și publicul, aproape exclusiv, al artei.

Trebuie să aduc aminte aci această observație elementară: arta, ca oricare altă ramură de activitate, s-a desfăcut cu timpul, din ce în ce mai clar, din amestecul de simțire, gândire și visare care umplea sufletul primitiv, tot așa cum pe rând, s-au desfăcut filosofia veche de religie și magie, sau, mai târziu, științele din filosofie.

Științele s-au deosebit de filosofie în cursul celor trei veacuri din urmă; și putem zice, sumar, că în silințele lui Kant de a delimita cât mai exact din punct de vedere al metodei și al principiilor, metafizica, logica și critica cunoștinței de matematică, de mecanică și fizică, se anunță cu deplină claritate, distingerea hotărâtă a științelor din vechiul conglomerat al filosofiei.

Despre artă se poate afirma, cred, astăzi, că proclamarea neatârnării sale durează abia din jumătatea întâi a veacului trecut.

În adevăr, în concepția popularizată prin formula artă pentru artă și în disputele care s-au dezlănțuit cu prilejul ei, s-a declarat independența artei și s-a fixat teoretic domeniul ei propriu. Șovăind între artă, morală și religie, filosofii au căutat, în cursul veacului XVIII, să lămurească locul atitudinii estetice și al artei în economia totală a spiritului. Însă, după cum era de așteptat, artiștii au fost acei care au dus până la capăt încercările teoreticienilor de dinafară.

Ideea de artă pentru artă n-a format, cum obișnuit se admite, un episod al literaturii și artei franceze; această idee notifică o întâmplare în procesul de lămurire al spiritului omenesc în general.

Théophile Gautier și Flaubert, parnasienii și simboliștii, însă poate mai adânc și mai efectiv decât aceste direcții literare, naturalismul și, cu deosebire, impresionismul în pictura franceză, au adus deplină precizie în determinarea artei ca activitate de sine stătătoare. În lupta pictorilor impresioniști francezi, alături de care trebuie negreșit să numim aci și pe englezul Whistler, în lupta pe care criticii de artă educați de acei pictori și de pictura lor, au dus-o pentru eliberarea picturii și oricărei arte plastice, de aceea ce ei numeau literatură, adică de orice era străin de artă – în această luptă s-a făcut, prin excelență, lumină asupra naturii proprii a artei, a artistului, a atitudinii estetice îndeobște.

O asemenea lămurire fundamentală s-a produs la mijlocul secolului trecut și în privința muzicii. În criza esteticii muzicale provocată de revoluția lui Richard Wagner problema existenței muzicii ca domeniu specific de expresie devenise din ce în ce mai iritantă și un critic muzical vienez, adversar neîmpăcat al lui Wagner, Eduard Hanslick, în o carte ajunsă celebră, *Despre frumusețea muzicală* a arătat, cel dintâi, cu o precizie uneori excesivă, marginile și posibilitățile muzicii.

Toate aceste determinări parțiale ale artelor, au aceeași semnificare generală, despre care am vorbit: în ele se manifestă conștiința artei de sine însăși, ca atitudine și activitate cu intenții și mijloace proprii.

Prin această clarificare și eliberare a artei, s-au schimbat și relațiile sale cu publicul.

Artiștii încep a nu mai fi în același grad, în serviciul publicului, al unui public restrâns, cum fuseseră în trecut. Dimpotrivă, ei încep a fi în luptă cu publicul. Și fenomenul este cu deosebire observabil tot în Franța, adică în țara unde se născuse formula artă pentru artă. Acolo artiștii devin cu deosebire agresivi și publicului i se aruncă disprețuitor calificativele de burghez și filistin. Gândiți-vă la atitudinea lui Théophile Gautier, a lui Flaubert, a lui Baudelaire, a lui Mallarmé față cu publicul.

Nu numai independența, ci chiar opoziția față de public, ajunge a fi o normă a artistului și ca o condiție a artei adevărate.

Emancipându-se de public, arta devenea tot mai savantă, mai greu de înțeles; iar curajul artiștilor de a face revoluții în artă crește întruna. Inovațiile ajung din ce în ce mai mult a scandaliza publicul. Arta nu mai ține socoteală de judecata normală și își face o datorie de a ofensa simțul comun. Printre artiști se răspândește adevărată oroare de bunul simț; în ochii lor bunul simț ajunge o descalificare.

Din partea lui, publicul cu forme mai mult ori mai puțin politicoase, tratează pe artiști de ființe bizare, copii obraznici, de smintiți sau de caraghioși.

Totuși, neapărat, publicul se modifică și el pentru a ține pas cu modificările artei. Fiindcă arta devine savantă și greu de înțeles, publicul – cel puțin o parte a lui – caută să devie public de cunoscători, cum se zice.

Să luăm seama că în afară de împrejurările despre care am vorbit, publicul cu artiștii sunt înlănțuiți prin cea mai teribilă legătură, legătura economică, fiindcă arta este o marfă și artistul, vrând nevrând, trebuie să fie negustor.

Publicul, ca cumpărător de artă, poate rezista, și rezistă în adevăr, originalității și inovațiilor artistice. Însă arta, fiindcă își păstrează un vechi și întrucâtva misterios prestigiu, biruie, din vreme în vreme, rezistențele publicului.

Pentru omul de astăzi este jenant, eventual chiar compromițător, să nu fie la curent cu noutățile. Noutatea și originalitatea constituie pentru omul modern un paragraf însemnat în codul obligațiilor de cultură.

Astfel că, dacă noutățile și revoluțiile în artă sunt, în timpurile actuale, și mai violente și mai frecvente decât altădată, apoi și publicul are mai multă ambiție și mai multă îndrăzneală de a fi și el, nou și original.

Când Academia franceză care, ca orice instituție similară, reprezintă autoritativ gusturile de mijloc ale publicului, a primit pe Paul Valéry, aceasta a însemnat că spiritul conservator a consimțit să devie împăciuitor cu noutățile, chiar și acolo unde toată energia lui se află concentrată și consacrată. Însă și artistul Paul Valéry, care încarnează astăzi noutățile odinioară scandaloase ale lui Mallarmé, a făcut și el concesia de a fi om de lume, de a respecta saloanele, – în sfârșit de a încerca o împăcare între noutate și tradiția clasicistă, făcând propagandă stăruitoare pentru inteligență și rațiune în poezie.

Dar între public și artă există posibilități de acomodare mai prompte și mai solide, mi se pare, decât aceste împăcări, ce nu se pot îndeplini decât cu greutăți destul de mari.

În afară de arta care se poate numi a artiștilor, se fabrică și o artă specială a publicului. Sunt artiști care nu vor să impuie publicului estetica lor, ci sunt devotați furnizori ai acestuia.

În acest domeniu al artei pentru public, stăpânește regimul de dinaintea emancipării artei ca domeniu cu intenții și mijloace proprii de activitate. Aici arta înseamnă: un amestec de puține idei morale, cu puține idei politice, sociale, religioase, patriotice și sexuale (fără îndoială!) legate fiind aceste idei într-o verigă violentă sau sentimentală, cu puțină tragedie pe la mijloc, și cu o călătorie de nuntă sau o catastrofă senzațională la sfârșit. Aici muzica trebuie să aducă în definitiv, a romanță, și pictura – a gravură sau cromolitografie sentimentală.

Este, cum am zice, o artă pentru inimă. Arta aceasta servește ca distracție, și chiar ca diversiune, în jurul mesei de ceai, servește ca repertoriu de aluzii pentru flirt, servește ca propagandă de idei politic sau social interesante. Această artă o putem interpreta exact, aducându-ne aminte, de exemplu, de vechiul, bunul și drăgălașul obicei al strămoșilor, de a face curte prin oftatul prelungit și apăsat al lăutarului, sau prin limbajul florilor.

Despre această artă, se poate spune că, în ea, principiul fundamental este aluzia. Alegerea subiectelor se face după o bună chibzuință practică, de educație sau de amuzament; iar tratarea subiectului se supune trebuinței de a face din fiecare element, scenă sau situație, – o aluzie cât mai clară la intențiile bune ale artistului, intenții pe care artistul le alege în conformitate scrupuloasă cu ceea ce știe el că dorește publicul de la dânsul.

Astăzi, de pildă, primează motivele mistic religioase și cele sexuale; apoi, desigur, amintirile eroice, teribile sau duioase din război, și un oarecare radicalism politic, de dreapta sau de stânga.

În arta pentru public, artistul este dator să gândească lămurit și hotărât, să gândească în sens politic, religios sau moral, și să spună clar, prin gura personajelor, sau de preferință direct, ce gândește. Să gândească, se înțelege, totdeauna în conformitate cu gândul publicului pentru care lucrează. Artistul trebuie să pregătească, cum am zice, un prânz, bine potrivit cu de toate: – dialogul cu subiect, politic, sau social, sau religios, să fie substanțial, clar, dar nu prea lung: ceva mai lungi, și cu deosebire mai frecvente, e bine să fie scenele erotice, cu detalii asupra eleganțelor intime ale eroinelor, ca preparativ, și cu potrivită dozare a acțiunii propriu-zise în cadru delicat și confortabil de covoare, divanuri, perne și alcooluri de marcă bună. Pe urmă, poate veni, dar poate să și lipsească: un mic extaz religios, fie în manieră tradițional ortodoxă, fie în manieră modernă anglo-saxonă. La sfârșit – puțină viziune apocaliptică de bolșevism sanguinar nu strică.

Astfel, în acest domeniu, putem zice: oarecum patriarhal al artei pentru public, există și o agreabilă posibilitate de a confunda impresia de artă cu impresii directe și sensibile de la persoana artistului. Aci e locul de a-l admira pe artist, în fel și chip, de a-i lua iscălitura pe fotografie sau în album, de a-l adora, de departe, pe stradă sau în adunări, sau a-i cere de aproape comentare suficiente la pasajele erotice din opera lui.

Totdeauna, gloria artistului care trăiește și lucrează pentru public, a fost mai substanțială decât gloria artistului care trăiește și lucrează pentru artă, – vreau să zic: care lucrează din gustul pe care el îl are pentru artă.

Și deloc nu zicem aceasta, pentru a fixa rangul unuia față de celălalt. Scopurile, valorile și mijloacele sunt infinit diverse, și fiecare e în drept să-și aleagă drumul, după cum îl taie capul.

Un lucru însă nu trebuie să pierdem din vedere: că intențiile artei propriu-zise sunt una, iar intențiile de a servi publicul sunt alta. În privința aceasta, adică în privința scopurilor și activităților în general, oamenii sunt condamnați la un oarecare exclusivism. Cum zice vorba banală: nu poate omul face bine multe lucruri odată.

În definitiv, ceea ce vânătorii numesc dublete, nu se poate obține decât trăgând două focuri repede unul după altul. Se întâmplă să nimerești două ținte cu un singur foc, dar acesta e un hazard prea rar, pentru a întemeia pe el un principiu.

Artiștii care sunt destinați a face artă pentru artă să nu încerce a face artă pentru public. Sunt destui care au vocația și energia trebuincioasă pentru aceasta din urmă.

Astfel totul e nu se poate mai bine și toată lumea, în acest domeniu binecuvântat al artei, poate fi perpetuu și deplin mulțumită.

Convorbiri literare, febr. 1931, p. 99–105.

FANTASME ȘI OTRĂVURI

Carnetul naivității

„Lanuri verzi de secară cât cuprinzi cu ochii – nici o casă – nici oameni, nici dobitoace. Soarele abia a apus. Vânt ușor pornește în amurg – dindărăt s-aude murmurul brazilor – în lături și-nainte secara, în valuri, sună, mai tare, tot mai tare. Pe roșeața asfințitului se ridică un sul întunecat, din pământ până la cer. Un vârtej; vine încoace repede. Cu cât s-apropie, tot mai mic se face sulul. Vine plutind pe cărare. Abia apuc să mă feresc sărind în lan. E un călugăr, în rasă neagră; părul cărunt, sprâncenele negre, brațele încrucișate pe piept, – picioarele goale nu-i ating pământul… Să se fi depărtat ca de trei stânjeni, și se întoarce, se uită la mine, face din cap și-mi surâde, cu bunătate, dar și viclean. Și e galben, grozav de galben la față; și slab… Acum iar începe să crească. Plutind trece pârâul. Fără zgomot atinge malul lutos și, ca un fum, piere printre brazi."

E vorba de unul Kovrin: toate astea, el le vede. Andrei Vasilievici Kovrin: o istorie rusească. Kovrin e docent de filosofie. Filosofia pentru el este scopul vieții. Distins tânăr, și cuminte, și harnic. Acum e surmenat, și a venit la țară, la Piesoțki, care l-a crescut de mic, – că rămăsese orfan. Piesoțki e mare proprietar de grădini: florării și pomi roditori. E om bogat și cunoscut. Colaborează la reviste de horticultură. Casă cât un palat: coloane și lei de piatră; la scară, lacheu în frac. Un parc plin de minunății (autorul – Cehov – scrie de-a dreptul: grozăvii și batjocură a naturii): peri și meri potriviți în chip de plopi piramidali, stejari și tei sferici, un prun în formă de umbrelă; apoi copaci formând arcuri, monograme, candelabre; numărul 1862 (anul când s-a întemeiat grădina) format din pruni. De dinainte de răsăritul soarelui Piesoțki e în grădină. Totdeauna îngrijorat că se strică vremea și furios de prostiile lucrătorilor. Totdeauna mulțumit de sine, și anost – cum e orice dobitoc de felul acesta. Pe fata lui Piesoțki o cheamă Tatiana. Nu are nici douăzeci de ani: e subțire și uscată. Admiră imens pe tată-său și pe Kovrin. Acum făcea muzică în salon cu niște prietene, pe când Kovrin se plimba pe câmp. Kovrin e aproape fericit, de plimbare, și de halucinație chiar. Dimineața își amintește o legendă: în Orient undeva, prin deșerturile Siriei sau ale Arabiei, acum vreo mie de ani trecea un călugăr în rasă neagră; la câteva poștii departe de locul acela, niște pescari văzură un călugăr negru care trecea încet pe fața lacului. Fusese un miraj. Dar legenda spune că icoana răsfrântă a călugărului a trecut prin păturile aerului până dincolo de atmosfera pământului, în spațiile cerești. Se împlinesc acum o mie de ani, și zice legenda că, la timpul acesta, arătarea călugărului trebuie să se întoarcă pe pământ...

Kovrin e neurastenic și a avut o halucinație. În salon ar fi vrut s-o povestească, dar s-a gândit că vor zice că aiurează. Era vesel peste măsură. A vorbit, a râs, și a dansat mazurca. Piesoțki zice lui Kovrin c-ar fi bine să se însoare cu Tatiana; și Kovrin numaidecât își dă seama c-o iubește.

Iarăși călugărul. Vine și se așează pe bancă în parc, lângă Kovrin; și-i vorbește. Spune singur călugărul că e o halucinație și, din vorbă în vorbă, îl convinge pe tânăr că oamenii geniali nu sunt ca toată lumea, că pot să aibă halucinații; geniul e, de altfel, o nevroză, și el, Kovrin, e, fără îndoială genial. În culmea fericirii, Kovrin se însoară.

Pe Tatiana o obosește orașul. Într-o noapte, se deșteaptă și vede pe bărbatu-său șezând pe marginea patului, și vorbind, cu fața întoarsă spre un fotoliu. În fotoliu, nimeni. Vorbea cu călugărul.

– Andriușa, ești bolnav! strigă femeia, și-l ia strâns în brațe.

Îl duc la țară și-l îngrijesc ca pe un copil. Pe Kovrin îl irită îngrijirile nevestei și ale socrului...

Ce fericiți au fost Shakespeare, Budha și Mahomet, că n-aveau pe lângă ei, toată ziua, rude și doctori! Ce ar fi fost dacă Mahomet ar fi luat bromură, ar fi băut lapte, și ar fi lucrat numai două ceasuri pe zi!

Kovrin începe a fi dezagreabil cu socrul, – adevărat unchi de comedie, zicea el. Tatiana plânge. Tânărul ajunge profesor definitiv; dar curs nu poate face. Scuipă sânge.

Nu mai trăiește cu Tatiana. S-a mutat la o altă femeie, mai bătrână decât dânsul. Această prietenă crede de cuviință să-l ducă în Crimeea... Seara, într-un otel din Sevastopol, pe când Varvara Nicolaevna dormea dusă, Kovrin primește o scrisoare de la Tatiana: murise tată-său; grădinile se părăginesc; ea se prăpădește de inimă rea, – de toate astea, Kovrin e de vină; și-l blastămă... Kovrin iese în balcon. La etajul de jos cântă cineva o romanță. Pe mare, lumină de lună; parcă s-ar fi turnat în apă vitriol albstru. Și liniște. De pe țărmul dimpotrivă se ridică un sul negru, ca un vârtej. Trece golful și vine grozav de repede spre otel. Călugărul; în rasă neagră, cu pletele cărunte, sprâncenele negre, mâinile încrucișate pe piept – trece plutind peste balcon până-n mijlocul odăii. Îl dojenește:

– De ce nu m-ai crezut că ești genial?...

Dar Kovrin e încredințat acum că e un geniu, un Ales. Vrea să răspundă, dar sângele îi năpădește în gât, se revarsă peste piept; și omul cade cu fața-n jos. Vrea să strige pe Varvara și strigă „Tania" – de două ori. Vede grădina și florile pline de rouă și brazii cu rădăcinile care pătrund afară din malul lutos. Ridică ochii; pe podele, la gura lui, lac de sânge. Se simte bine și fericit. De jos se aude romanța, iar călugărul

îi șoptește că el, Kovrin, e om de geniu, numai că trupul i-a fost prea slab pentru un așa de mare spirit.

……

Urlă copilul, și urlă, și urlă. În tavan, lampa aruncă o pată verzuie. Pâlpâie lumina, și pe pereți tremură umbrele ca bătute de vânt. Miroase a ciorbă cu varză și a cizmărie. De după sobă se aude glas de greier. Urlă copilul. A răgușit urlând. Și tot urlă. Slujnica, o fetică de treisprezece ani, de la țară, îl leagănă. Întruna. De aseară. Leagănul scârțâie jalnic. Slujnica moare de somn. Ațipește. Visează pe tată-său trăgând de moarte, cu lumânarea la cap. Vine un doctor tânăr, l-a trimis de la curte, boierul. Îl duc pe bolnav la spital. Îl operază atunci noaptea îndată. Dimineața a murit. A cui e vina? De ce n-a venit din vreme? Slujnica plânge în somn. O lovește cineva tare peste ceafă. Se deșteaptă. Stăpânu-său, cizmarul.

– Copilul plânge, și tu dormi... spurcăciune?!

Și o ia de ureche. Slujnica scutură din cap; s-apucă iar de legănat și zumzăie un cântec. Pe perete se clatină umbrele rufelor întinse pe o sfoară, în lungul odăii. Fata visează iar, și iar o trezește cineva. Acum e cizmăreasa. Groasă și lată în spete, s-apleacă peste leagăn și dă copilului să sugă.

Începe a se lumina de ziuă. Stăpâna lasă copilul slujnicei. Copilul tot plânge și țipă. Și slujnica leagănă; cu tot trupul leagănă, ca doar să nu adoarmă.

– N-auzi? Aprinde focul! –

Slujnica e bucuroasă: Dacă umblă, somnul trece... Pe urmă:

– Pune samovarul – curăță galoșii domnului – spală scara din față, că e mai mare rușine de mușterii – curăță cartofi – adu două sticle de bere – curăță scrumbia – adu rachiu – destupă sticla...

S-a făcut iar noapte.

– Leagănă copilul, – s-aude porunca din urmă.

Copilul urlă până nu mai poate – și tot mai urlă. Un gând trece deodată prin mintea slujnicei. Cum de nu i-a dat pân-acum prin cap? Să omoare copilul, și apoi să doarmă, să doarmă. Fetica râde, se apleacă binișor peste leagăn și strânge de gât copilul. Râde iar, se culcă îndată pe podele și adoarme ca moartă.

*

Acestea sunt de la începutul și de la sfârșitul cărții. La mijloc – o femeie, tânără încă, buhavă, lălâie și proastă, moare de cancer.

Fusese îndrăgostită stupid de bărbatu-său: un cap de frizer, incapabil, leneș, crai de mahala.

O fată frumoasă și deșteaptă, singurul copil al unui medic țicnit, se mărită, de plictiseală, cu fratele moartei, fecior de negustor, bogat, urât și prost.

Ridicul logodnic; căsnicie anostă și posacă. Firește, nevasta disprețuiește – cu blândețe, că e femeie bună – pe bărbatul umilit. Firește, bărbatul tânjește după vechea metresă: o profesoară de piano, sfrijită, gălbicioasă, cu un nas lung și strâmb; dar plină de nerv și arzând pentru tot ce e frumos și mare.

Cucoana tânără e cinstită, are flirturi inocente și nesărate. Au un copil care moare curând. Socrul se ramolește; e aproape orb, și dospește în murdărie. Tinerii locuiesc în o vilă luxoasă. Bărbatul aduce, cât poate, în casă, tineri veseli ca să-i mai treacă de urât femeii. Și se întreabă singur, la sfârșitul povestei: ce va mai fi de acum încolo?

Superbă lectură. Dar ce cocleală de suflet!... E știut: așa se face de la naturalism încoace.

Ce să fie asta? Voluptatea adevărului? Pare că nu tocmai. Dacă ar fi astfel, de ce nu anchetă în toată legea? – Mizerii, destule cunosc – și cât de exact! – ale mele, ale rudelor, ale mahalalei mele și ale celei mondiale, mulțumită presei. Cinstit, trebuie să mărturisesc: faptul divers, când se prezintă cu enormitatea care trebuie, îmi e o delectare neasămănat mai rentabilă decât povestirile minunate ale lui Cehov, de exemplu. Nici vorbă: când cetesc cum stăteau lipiți, pe pereții camerei de oțel, creierii unui bancher de aci de la noi, mă înfior și mă oțăresc desigur; totuși simt o ușoară scărpinătură plăcută pe șira spinării și la lingurea, – numai așa, fiindcă aflu o poznă mare și adevărată; ceva care nu aflu în fiecare zi. E neașteptat și e groaznic. Numaidecât mă cuprinde și un neastâmpăr voluptuos: să caut un cunoscut care nu știe noutatea. *Eu* să i-o spun, cel întâi. Clipa în care voi pune mâna pe amicul ignorant însă; mutra lui când va auzi, și goana lui (și a mea) după alți amici, ca să le vărsăm noutățile, pe care le vom face cât mai grozave –; aceste toate mă desfătează anticipat. E hidos; dar e așa de bine! Te scuturi de monotonia drăcească a zilelor după calapod: e o adevărată mântuire. Spasmul delicios de la prima lovitură a noutății se va reproduce (dacă e destul de mare cazul) săptămâni și luni, până-n procesul la jurați, unde te înfunzi gras în marmelada de grozăvii și măscări, meșteșugos învârtită de făcălețul lacom al avocaților și al reporterilor.

E sălbatic, e scârbos, cât vreți. Dar e bine. Și e totdeauna așa. Săturare, aci, nu este.

„Ce mult îmi place, duminica spre seară, să-mi beau vinul sub umbrar, cu prietenii, și să povestească unul de cum se bat turcii cu oștile împăratului, și e foc și sânge pe câmpuri, departe, departe, la ei acolo, iar aici la noi e bine și pace, și negoțul merge frumos!“... – zic burghezii lui Goethe, plimbându-se tihnit, în ziua de Paște, sub zidurile cetății.

Poate e același lucru, când citesc eu, ca adineaori, de hemoptizii și halucinații, de cancer, de căsnicii urâte, cămări sărăcăcioase unde duhnește a clei de cizmărie și a pelinci murdare, unde o slujnică smintită de nesomn, strânge de gât un copil în leagăn...?

Sau, întrebând elegant, ca în tratatul de estetică: Cum se face că ne plac subiectele tragice?

Însă nu-mi pare totuna. Tratatul de estetică nu vrea să-și aducă aminte că subiectul „tragic“ îmi place nu numai în carte și pe teatru – în lumina înălțătoare a artei, cum am zice –: îmi place scandalul, teribil sau scârbos, întâmplat acum, aci – cât mai acum și cât mai aci. Tocmai: îmi place cât de proaspăt, cât de gras, cât de piparat. Negreșit – să nu mă atingă pe mine, nici pe ai mei, fiindcă atunci îmi pierd distanța de contemplare.

Un estetician sociolog, umanitar vrea să mă consoleze dându-mi o idee superioară despre mine însumi. Nu înțelegi? Omul vrea să-și lărgească sufletul, luând parte la suferințele oricare, ale oricui. E o idee mare: setea de a simți cu întreaga omenire.

Dacă înțeleg bine: există adică o nevoie irezistibilă de a simți milă. Poate. Însă nu știu dacă se potrivește aici. Ca să-mi exercitez mila, nu-mi trebuie să știu câte lovituri a primit victima în burtă, nici detalii rușinoase despre poziția cadavrului, de exemplu. Și doar acestea primează, în lăcomia mea; fără îndoială acestea... În clipa aceasta mi-amintesc, din groaznicul La Rochefoucauld: în nenorocirea celor mai buni dintre prietenii noștri e ceva care nu ne displace. Asta e culmea; renunț să mă mai controlez.

Dacă e o trebuință de a simți mila, mai cu seamă de a o practica, de ce nu m-aș consacra, creștinește, celor mai grele faceri de bine? Toate zilele și nopțile vieții mele, nu mi-ar ajunge... În loc de aceasta, îmi umplu capul cu vedeniile literaților și sufletul mi se otrăvește de chinuri și urâciuni închipuite.

Și milă de ar fi chiar, mila aceasta, pe care – destul de ciudat! – mi-o tot zgândăresc prin fantasme de spaimă sau de dezgust, poate fi ea curată? Să nu fie miezul ei plăcerea afurisită de a mă ști mai tare decât acei de care mă irit – ca să-mi fie milă? Nu plutea, în fundul inimii lui Cehov, voluptatea de a se ști divin superior mizerabilelor fantasme cu care ne desfată – ei, da, ne desfată! – pe noi, cum îl desfătase pe dânsul?

Adevărul literar și artistic, nr. 538, 29 martie 1931, p. 5.

NOUTATE LITERARĂ

„*Etéocle*. Au fond, ce que nous cherchons dans les livres, c'est toujours plus ou moins, l'autorisation de l'indécence. Ainsi, par exemple, j'y cherche quelque phrase qui m'autorise à coucher avec Ismène.

Polynice. Avec ta soeur?

Etéocle. Avec notre soeur. Eh bien, quoi? Et d'ailleurs, je cherche de bonnes raisons plutôt pour elle; moi, personnellement je m'en fous.

Polynice. Et si je te foutais mon poing sur la gueule, personnellement... tu t'en foutrais peut-être un peu moins.

Etéocle. Essaie voir seulement... Toi, jaloux! Comme si, jusqu'à présent, nous n'avions pas tout partagé!...

Polynice. Jure-moi qu'entre Ismène et toi, il n'y a rien.

Etéocle. Jusqu'à présent, non; je refoule."

Cetind acest *Oedip* al lui Gide, criticul care a numit *Antigona* sau *Oedip Rege* al lui Cocteau „une morne farce", va recunoaște poate că s-a grăbit.

Cocteau rezumase liber subiectele originale. În text, un paznic zice: „Puis nous avons fait des farces, pour que personne ne s'endorme." Sau: „Tu aimes le paradoxe, monsieur le raisonneur." Sau Creon vorbește familiar despre cele două princese, nepoatele sale: „Ces deux filles sont complètement folles."

Desigur, e prea modest, pentru a se chema farsă. Nici indicația de costum – „un carnaval sordid și regal" – nu-mi pare decisivă. „Am pus *Antigona* în ritmul epocii noastre", este o mărturisire onestă care suspendă și mai hotărât gândul de farsă. „Adaptare liberă după Sofocle." Puteți dori mai multă claritate? „Costume pestrițe în stil țigănesc. Antigona și Ismena în cămăși de noapte albe. Ismena ține în mână o jucărie, de exemplu un cal mic de lemn."

„Dérider un vieux chef d'oeuvre, déblayer ses matières mortes, enlever la patine qui donne le change, à la longue sur une oeuvre médiocre mais n'ajoute rien aux chefs d'oeuvre, quoi qu'on en dise."

După atâtea declarații, farsele lui Cocteau, în cel mai rău caz, se prezintă onest. Atunci noi, de ce să ne expunem a cădea în frivolitate?

Nu e vorba: Cocteau a jucat furios pe adolescentul farsor. În toate chipurile el adoră acest tip al impertinenței grațioase. Nu vedeți însă că chiar această persistență cere de la noi atenție serioasă?... Un istoric al literaturii franceze celei mai nouă, și care vrea să fie foarte înțelegător, René Lalou, se închide, pentru Cocteau, în acea frază ursuză. E păcat.

Oricine va striga: Offenbach... supra-Offenbach! și va strâmba nasul, la „Je m'en fous" al fiilor Jocastei lui Gide. „Oricine" poate avea dreptate. Referentul literar nu-și permite să aibă dreptate ca oricine. Nu i se iartă, lui, să fie laolaltă superficial și autoritar.

*

Fără a jigni modestia, literații europeni se pot mândri, în sfârșit, că au consumat antichitatea clasică până la marginile digestibilității. Se mai pot închipui feluri în care această minunat durabilă provizie literară să nu fi fost gătită? Ca și regele Cristof care, în povestea lui Anatole France, îmbrăca pe Madame de la Poule – „avec qui il avait des habitudes" – când în marinar, când în ulan, când în tiroleză, când în apaș, poeții apuseni au copiat, cu diversă candoare, modelele antice în chip de cavaleri, seniori și castelane, sau ca umaniști recitatori de morală stoică, sau (încă mai simplu și mai îndrăzneț) în formă de curteni de la Versailles; iar apoi, sub severitatea studiilor arheologice, ca figuri aspre și barbare, întocmai cum ar fi fost adică grecii lui Homer pe vremea lor (înfierbântați cu erotică modernă la regretatul Hofmannsthal); în sfârșit, parodiați după gustul și curajul vremilor.

Când popoarele romanice, în ultimul semisecol, începură cu râvnă nouă a-și încorda latinitatea, a se simți care va să zică cu o solemnitate specială păstrătoare a zestrei mediteraneene, ele s-au crezut datoare a produce iarăși *à la manière de...* a Greciei eterne. Nicidecum parodistic, ci lirism nobil, împănat cu mitologie veche lustruită proaspăt. La aurora acestei productivități neoantice, Renan, cochetul preot cu orice preț, a și întocmit, la masa unui otel din Atena, o rugăciune celebră, psalm profesoral dănțuit cu gingășie arheologică.

Este ceva admirabil, sau cel puțin ciudat, în această duplicitate a Occidentului. Duhul supunerii care inspiră toate clasicismele este înduioșător. Cinci veacuri de când atâți literați din Apus, cu o smerenie monahală, cer iertare pentru păcatul capital pe care-l fac – scriind, după ce au scris grecii și romanii. Sumă mare de literatură s-a săvârșit cu sacul de cenușă gata a fi turnat pe cap, după ultimul vers, după ultimul rând prin care modernul își săvârșește păcatul de a scrie literar, atâtea veacuri după Homer și multe alte minuni nepătrunse.

Astfel literatura modernă apare ca efect al unui blestem misterios, anexă bizară a căderii lui Adam. În această trudă neînțeleasă de a imita ceea ce era decretat inimitabil, înflorea neapărat o perversitate; alături de perversitate, autoironie. Cu cât se schimbau vremile, clasicismele apusene, toate, când nu erau simplă stupiditate școlară, implicau un moft care crește incurabil. Acest punct e, și el, abundent anunțat în *Rugăciunea pe Akropolis*.

*

De mult scrisese Gide: „Vreau să am groază de orice ruină. Ce strașnică mărturie de neputință e teama aceasta de ceea ce-i nou și respectul de vechime. Epocelor creatoare le place să dărâme, pentru a avea și mai mult de clădit, îngrijate a crea forme după chipul și asemănarea lor. Pentru aceasta trebuie, mai întâi, să nu semănăm cu trecutul.“

Cum ați văzut, *Oedipul* lui Gide exprimă impaciență, Cocteau vede în legenda tebană o nobleță eroică de țigani sau de troglodiți; Gide, niște tipi *fin de siècle*, à la Barrès maniera primă; Pelopizii lui Hofmannstahl sunt aproximativ din clientela compatriotului său Freud. Ce vreți! Stofa, uzată până la ață, naște vrând-nevrând parodie, deși Cocteau chiar se ostenește a pirueta când cu o mască, când cu alta, iar poetul vienez vrea să-și ție bine, cu încruntarea sentimentală, pe cea tragică.

Încercarea de a galvaniza antichitatea dă astăzi comicărie sau grimasă.

În primii ani ai veacului trecut, un provincial din centrul Franței, băiat abia scăpat din liceu, trimitea unei reviste pariziene o epistolă în versuri – *Sur les Grecs et les Romains*.

Joseph Berchoux a fost un mediocru perfect, și a rămas un obscur. Numai gastronomii bibliofili cunosc tratatul său de artă culinară în versuri. Epistola pomenită a avut totuși oarecare faimă, cel puțin tirada care începe cu versul, câtva timp proverbial: „Qui nous délivrera des Grecs et de Romains!“ – și ajunge la implorarea: „qu'il ne soit plus parlé de Grecs, je vous supplie“. Firește, toate chinurile gramaticale în școală i se par distracție ușoară pe lângă caznele realizate de teatrul clasic.

„Ce fut bien pis encor quand je fus au théâtre,
Car je n'entendis plus que Phèdre et Cléopâtre,
Ariane, Didon, leurs amants, leurs époux,
Tous princes enragés hurlant comme des loups,
Rodogune, Jocaste, et puis les Pélopides,
Et tant d'autres héros noblement parricides…
Et toi, triste famille, à qui dieu fasse paix,
Race d'Agamemnon qui ne finit jamais,
Dont je voyais partout les querelles antiques,
Et les assassinats mis en vers héroiques“…

Citatul îmi pare util. Berchoux a nemerit să vorbească în numele a patru veacuri de poezie gimnazială, și în stilul lui Boileau.

Să nu disprețuim pe cei simpli; să înțelegem că provizia clasicistă se degradase până mai jos de nivelul lor. Balastul umanistic începea a fi un simptom de cădere a Apusului. Un ideal prestigios devenea rutină abrutizantă. În Franța, culmile dintâi ale spiritului nou – Descartes, Pascal, La Rochefoucauld – ignoră, într-un fel sau altul, antichitatea.

Ar fi alarmant ca, după atâta măcinare de grăunțe clasiciste, Occidentul să nu fi izbutit a înțelege nimic din actualismul și independența splendidă a vechilor greci. Atâtea veacuri de nădușeli pe texte antice să se încheie în barbară inepție? Adevărat, fanaticii religiei clasiciste, întru cât sunt sinceri, pornesc obișnuit de la convingerea, nediscutată și neanunțată, că lumea europeană n-a învățat, nici n-a creat nimic valabil de la Renaștere încoace. Se dă astfel, pe negândite, generațiilor care s-au urmat de la 1500 încoace un certificat foarte curios de imbecilitate. Dacă în atâtea veacuri, creierul european n-a fost vrednic să fructifice, pe seama lui proprie, moștenirea clasică, atunci, sau creierul acesta e debil, sau moștenirea antică peste măsură stearpă.

Să ne mirăm că, în Gide, reîntineritul Eteocle zice: „Je m'en fous?“ Trebuie să zică, dacă vrea să ne fie acceptabil. Dacă deschide scrinurile clasiciste, literatul actual trebuie să-și fabrice, cât mai abil, o naivitate ingenioasă. Efectul poate ușor să fie un persiflaj drastic. Celor de azi nu le rămân mijloace blânde pentru a dovedi că au profitat de exemplul superbei spontaneități eline. Parodia seamănă aci a răzbunare violentă. Dar smucitura se impune după cinci secole de poezie pedagogică.

„Allons, allons! Oedipe, ne t'embarque pas dans de trop longues phrases dont tu risques de ne pouvoir sortir. Dis simplement ce que tu as à dire et n'apporte pas à tes paroles ce gonflement que précisément tu prétends éviter dans ta vie.“ Oedip se aprostrofează astfel pe sine, dar vorbele sună ca un ultim salut umoristic pe care Gide îl trimite tuturor eroilor antici umflați și decolorați prin veacuri de întrebuințare școlară.

Nervii artiștilor sunt extrem de sensibili pentru numele proprii. Numele proprii antice sunt stoarse de orice suc viu. Când le auzim, în repetare literară modernă, exclamăm: iar?! Spiritul Occidentului a abuzat de antichitate ca de un stupefiant. Dezintoxicarea e totdeauna cu scârbă. Și, îndeosebi, pentru ca un nume să-mi sune astăzi tragic, trebuie, înainte de toate, să nu fie grec sau roman. Aceste nume sunt pătrunse de praful fad al unei pedagogii literare semimilenare. Pentru a ni le reface tolerabile, personajul clasic trebuie să se grăbească a zice, cel puțin, *je m'en fous*. Cu acest preț numai, îi mai pot da ospitalitate serioasă. Nu rabd fantoma antică, decât dacă-mi dovedește că știe, esențial, ce s-a petrecut în Europa noastră, de la moartea marelui Pan, până la ieșirea de sub tipar a volumului *Variété II*. Ieșirea de sub tipar este o eminent grosolană indicație; nu pot recurge la insondabilele stări spirituale din care a rezultat, în fond contra dorinței intime a autorului, volumul în toată oroarea preciziunii sale materiale.

Vorbesc de Paul Valéry: *Oedipe* a lui Gide s-a tipărit întâi în *Commerce*. Valéry este primul nume semnat între conducătorii acestei publicații.

*

Printre eleganțele ce ni le împărtășește periodic acest mândru poet se află și lipsa lui de stimă și simpatie pentru noutate ca atare.

Am dintru-întâi tristețea de a găsi la Valéry – tocmai! – în combaterea noutății, oarecare idei comune: noutatea e lipsită de noblețe – „trebuie să dăm ideilor celor mai nouă un aer nobil, să le prezentăm nu pripite, ci bine coapte“; noutatea, sau, zice Valéry, singularitatea, sunt prejudecăți romantice... Idei comune, ziceam; mai precis: idei ale unei estetice de scolastică eleganță care zice: noutatea e lipsită de distincție. „Omul de gust nu crede în surprize, legea unică a artelor moderne. Pe mine, *noutatea*, nici *geniul*, nu mă farmecă, ci măiestria.“

Valéry s-a chinuit mai grozav decât mulți alții, în cercetarea originalității, și practic, dar și teoretic (ceea ce e infinit nobil). Este o fericire reconfortantă că ideile lui Valéry contra noutății nu sunt îndărătnice. „Ceea ce îmi e greu, îmi e totdeauna nou (și altădată poetul spune că nimic nu iubește el mai mult decât greutatea). Orice viziune a lucrurilor care nu e stranie, e falsă.“

Iată, astfel, ne înțelegem: Valéry preferă surpriza și noutatea tot numai în unele și aceleași lucruri. E mai distins – noutate cu oarecare patină a unei identități; ceea ce ne leagă, prin urmare, cu un trecut ce înnobilează. Însă, dintr-un punct de privire filozofic, deosebirea îmi pare aproape-aproape frivolă. De ce să punem atâta preț pe *același*? Se ascunde aci o vanitate pe care teoria cunoștinței lesne ar putea să o dovedească.

Aceste dificultăți speculative îmi par neglijabile, în raport cu plăcerea pe care ne-o dă publicarea de *noutăți* și *surprize* în revista condusă de acel cărui noutatea și surpriza îi sunt, zice el, antipatice.

Câteva pagini mai departe de *Oedip*, în aceeași fascicolă din *Commerce* cetim, sub titlul *La philosophie d'un certain Plume:* Étendant les mains hors du lit, Plume fut étonné de ne pas rencontrer le mur. Tiens, pensa-t-il, les fourmis l'ont mangé... et il se rendormit. Peu après sa femme l'attrapa et le secoua: «Regarde, dit-elle, fainéant! pendant que tu étais occupé à dormir on nous a volé notre maison». «Bah, la chose est faite», pensa-t-il. Ensuite le froid le réveilla. Il était tout trempé de sang. Quelques morceaux de sa femme gisaient près de lui. «Avec le sang, pensa-t-il, surgissent toujours quantité de désagréments...» et il se rendormit.“

Ce bune surprize, și ce adânc înțelesese Platon (iar!) că în centrul creator al spiritului stă mirarea!

Viața Românească, nr. 6, 1931, p. 293–297.

HENRI BREMOND: „RACINE ET VALÉRY“

Notes sur l'initiation littéraire. Paris, Bernard Grasset, 1930

Părintele Bremond ne previne că intenția sa primară fusese o carte *De Virgile à Valéry*. Soarta a hotărât altfel, și eminentul cleric literat ne-a dat, în loc de o carte, trei: *La Poésie pure – Prière et poésie – Racine et Valéry*. Racine în locul lui Virgil: rămânem în cea mai bună tradiție latină. Critica franceză, de trei veacuri, apropie pe cei doi poeți, special înrudiți prin eleganța lor supremă. Negreșit, tema fundamentală e tot poezia pură.

Poezie pură, poezie în sine. Formula apare, înainte de Valéry, la Tancrède de Visan și în *Mallarmé* al lui Thibaudet. Dar ideea aceasta o cunoșteau și Platon, Goethe, Poe, Baudelaire, ca și profesorii Bradley (*Poetry for Poetry's sake*)[1] și Middleton Murray. Importantă rămâne totuși sublinierea lui Valéry: „în veacul XIX se accentuează în literatura franceză o voință remarcabilă de a *izola* definitiv poezia de orice altă esență decât ea însăși“. Și adaogă: „O astfel de preparare a poeziei în stare pură o precizase și recomandase, cu cea mai mare precizie Edgar Poe.“ Părintele Bremond crede, ca și Rémy de Gourmont și atâți alții, că faimoasa schiță a lui Poe e o mistificare. Din contra: Valéry descrie, din experiența sa, „inscripția“ poetică întocmai ca Poe în *Filozofia compunerii*.

Părintele Bremond se adresează, zice începătorilor și mai mult celor bătrâni: Nu-i niciodată prea târziu pentru a învăța să deosebești poezia de proză. „Prin o serie de masaje pedagogice caut a familiariza pe cetitor cu metafizica purului și a impurului.“

Prevenim pe cetitor să nu se gândească, văzând aceste cuvinte ale părintelui Bremond, la ideea de *pur* fixată de Kant în filozofie. Kant tindea la un maximum de precizie în delimitarea unor poziții ale spiritului. Plecând de la propoziția foarte hotărâtă a lui Valéry: „e proză scrierea care are un scop exprimabil prin o altă scriere“, părintele B. ne anunță, chiar în prefață, că poezia pură este acel *je ne sais quoi*, cărui părintele Bouhours, un răposat coleg al lui Bremond în finețe estetică, îi consacrase un dialog întreg, în plin veac XVII. Pentru însemnătatea lucrului, propun să neglijăm acel „nu știu ce“, și să reținem că toată această osteneală delicată spre a determina poezia e un episod în istoria diferențierii spiritului.

În procesul de lămurire a pozițiilor spiritului, distingerea poeziei din o confuză moștenire veche cât specia noastră însăși, desfacerea poeziei de elocvență și a poeticei de retorică, semnifică o delimitare din ce în ce mai minuțioasă a domeniului estetic. Luminarea aceasta s-a făcut încet și greoi, filozofii subordonând, în multiseculară îndărătnicie, postulatelor moralistice fenomenul estetic în toate aspectele sale. Evoluționismul metafizic al lui Hegel, ca și cel pozitivist, înrădăcinară prejudecata așa-numitelor explicații științifice. Gândirea europeană – firește, gândirea obișnuită și a literaților, mai cu seamă – s-a închinat, timp de vreo trei sau patru generații, căutării originilor, lăsând să se lățească o confuzie diletantică asupra determinării fenomenelor în ele însele. După modele intelectuale din veacul trecut, ar părea medievală o încercare de precizare ca aceasta a poeziei pure. Pe atunci era de superioară eleganță să se confunde atitudinea estetică, de exemplu, într-o vagă imagine de energii sublime, topind-o în ideea de solidaritate socială, de amor umanitar sau de altă specie; și aceste confundări se prevalau de prestigiul explicațiilor genetice sau al unei vaste comprehensiuni ce disprețuiește a se opri la distingeri scolastice. Evoluționismul pierdea legătura cu spiritul filozofiei critice și refuza aproape orice teorie a cunoștinței. Însă mersul necesar al filozofiei ca și al artelor ne-a depărtat de la idolatrizarea explicării genetice, ne-a învățat a ne interesa să distingem obiectele în ele însele, ne-a adus a simți că în cercetarea structurii spiritului, psihologismul și sociologismul au introdus deprinderi necioplite.

Astăzi încă, gândirea europeană se află în reacție contra acelei orientări care împrăștia fără delicatețe analogii și procedări biologice peste tot cuprinsul teoriei. Astfel, nouă, ne e necesar și normal să întrebăm ce e „poezia pură“. Poezia s-a desfăcut de religie și cult; ea se desface de morală și de știință. Este o fatală ieșire din nevârstnicie: omul nou se joacă fără guvernante. Și în sfârșit: așa e; și întâmplarea nu e o nenorocire. Cu atât mai puțin, cu cât se fabrică din gros o marfă care nu e nici artă pură, nici morală pură, nici știință pură – dinadins. E un amestec practic care consolează de orice rele. Însă la propoziția lui Valéry, bucuros primită de părintele Bremond, că nu e posibil poem care să fie numai poezie pură, e profitabil să observăm, cu consimțământul categoric al lui Valéry, că, din secolul trecut, se întărește un apetit clar de a izola poezia de tot ce nu este ea. Putem crede că gradul în care se realizează poezia pură este în funcțiune de exercițiu și al poetului și al cetitorului; și e imaginabil ca, eventual, un cetitor bun să poată extrage poezie pură dintr-un poem, mai multă decât știa poetul că a pus.

Exemple impresionante de gradul în care un om nou e capabil a vedea poezie pură, ne dă îmbelșugat însăși cartea părintelui Bremond. Pomenesc aci unul care e cu deosebire tare. Părintele Bremond, cu mare dreptate, respinge „clișeul exasperant“ (pag. 48) al criticii franceze tradiționale, care de două veacuri, tot zice: „le grand siècle français, unique par la connaissance qu'il a eu de l'homme“. Ce știu literații franceji, de la Malherbe la La Bruyère, care să nu fi știut *Biblia*, Homer și ceilalți clasici antici, părinții bisericii, Rabelais, Montaigne, Cervantes, Shakespeare?… „Racine nu ne *învață* nimic în privința inimii omenești.“ Și nici nu cerem așa ceva poeziei. Iar în privința lui „*Si vis me flere*“[2] al lui Horațiu, copiat de Boileau, părintele Bremond opune același refuz clar: „toute poésie qui fait pleurer est impure“ (pag. 65).

Racine et Valéry examinează ideile literare ale clasicilor și ale romanticilor în raport cu ideea „poeziei pure“. Problema „simplicității“ și a „ornamentului“ – subiect de mare iritație în estetica lui Benedetto Croce și a școlarilor săi – așa cum au înțeles-o criticii franceji din secolul XVII până la Sainte-Beuve, istoria comparării lui Corneille cu Racine, poezia pură în raport cu tragediile biblice (o materie pe care așteptam lacom să fie tratată de un cleric atât de literar), și, în sfârșit, criticarea abuzului de biografie în studiile literare, sunt contribuții la teoria poeziei ca și la istoria tradiției clasiciste în Franța, lucrate cu o exactitate de gândire și o cunoștință de fapte ce asigură cărții rang de tratat obligatoriu.

Viața Românească, nr. 7–8, 1931, p. 203–206.

BILANȚ FRANCEZ

De la mijlocul veacului trecut, marile inițiative în artă sunt ale francezilor. Doctrina artei pentru artă, cu antecedentele și urmările sale în practicarea poeziei de orice gen – Gautier, Flaubert, Baudelaire; simbolismul, sau mai precis: Verlaine, Rimbaud, Mallarmé; pictura impresionistă împreună cu cele mai interesante nemereli ale cubismului și altor ultime intenții de inovare; în sfârșit, Debussy cu noutatea gamei și a armoniilor sale – sunt fenomene franceze.

Această strălucire nu pierde mult, dacă neglijăm abilele atitudini anticizante ale unor poeți cu care, ca Moréas, Henri de Régnier și, mult mai jos, aproape de nivelul bocciului, Albert Samain: așa-numita renaștere latină sau mediteraneană. Episodul acesta face parte din istoria opresiunii clasiciste, atât de caracteristică vieții literare franceze. Și aci îndată trebuie amintit că nu Franța a fost în stare a fi patria prin excelență a artei literare realiste, ci Rusia. La francezi excesul însuși de conștiință artistică și de educație literară împiedica desăvârșirea unui stil căruia cu tot dreptul i s-ar cuveni calificarea de realist. Francezilor le-ar fi trebuit o prea mare doză de rezignare literară, pentru a ajunge să facă artă realistă. Transparența și impersonalitatea perfectă a scrisului, viziunea obiectivă a personajelor și întâmplărilor, calități pe care, în teorie, toți scriitorii francezi de intenție realistă le considerau ca fundamentale pentru o artă realistă, nu le puteau ușor obține niște literați care, ca cei francezi, sunt cu exces dresați a face stil, a tinde, pe o cale sau alta, la o frumusețe verbală oarecare.

Tocmai dimpotrivă, scrisul rușilor, fie că-și iau materialul, ca Tolstoi, din toată varietatea experienței omenești, fie că ne arată o lume violentă și bizară, ca Dostoievski, ne lasă aceeași impresie de obiectivitate panteistică, făcută oarecum din o liniște esențială, din o atenție naturală și egală ce continuu se interesează de toate lucrurile, așa cum sunt și cum vin. Un sentiment de vigoare calmă este semnul distinctiv al artei realiste rusești, care primește și arată lucrurile cum vor ele să fie, și nu amenajate și drese, în așezări și cu accente meșteșugite, pentru a forma tablouri având o arhitectură dinadins amuzantă sau instructivă.

Opoziția între maniera franceză și cea rusă se poate arăta excelent prin comparație între Dostoievski și Maupassant. Amândoi preferă subiectele violente. Însă pentru Dostoievski materialul violent era obiect de experiență normală; de aceea expunerea lui are acea obiectivitate, și dramatică și narativă, care minunează

pe oricare cetitor priceput și neprevenit. Maupassant, din contra, se excită și se alarmează de subiectele sale, obsedat cum e de efectul literar. În felul său de tratare, materialul violent se aranjează în tablouri senzaționale. El are necontenit publicul în gând, și vrea să-l irite. Metoda lui este anecdotică. Povestirea sa are caracterul istorisirii brutal stilizate a călătorilor fanteziști, are excesivitatea palavrei vânătorești, care vrea să vază jur-împrejur gurile căscate ale ascultătorilor. La Maupassant, artificiile literare s-au concentrat cu timpul în o manieră unde reportajul de curte cu jurați se combină cu carnetul high-life și cu foiletonul sentimental.

Criticii francezi, ca oameni cu excesivă cultură literară școlară, nu iau seama că Maupassant avea o retorică foarte vizibilă, obișnuit de calitate banală; și de aceea ei vorbesc aproape unanim, de transparența clasică – și realistă! – a stilului său. Refuzul categoric al lui Flaubert de a ține socoteală de așa-numitul realism are o adâncă semnificație.

De altă parte, însuși excesul de tradiție și dresaj literar i-a făcut pe francezi cu deosebire apți pentru revoluții artistice pregătite și conduse cu multă cheltuială de teorie, cu o voință adică perfect luminată, deci cu puternici sorți de reușită. Modelele poetice cele mai nouă tot franceze sunt.

Voltaire spunea: *de toutes les nations polies, la nôtre est la moins poétique.* O vorbă nu se poate mai caracteristică de literat francez din secolul XVIII. În vremea aceea, spiritul francez, conținut în o tradiție care începuse cu Malherbe, se curățise bine de poezie, și în prima jumătate a veacului filozofilor s-a ridicat o polemică sistematică împotriva poeziei ca atare. Era o concluzie de mult și adânc pregătită: spiritul clasic era esențial științific, practic, deci, în anume înțeles, și didactic.

Se poate spune că, de la romantici, toate energiile literare, în Franța, caută a dovedi că vorba lui Voltaire despre incapacitatea poetică a francezilor era falsă. De la romantici înspre zilele noastre, scrisul francez vrea să devie poetic, dând din ce în ce mai mult drum liber fanteziei, fără teamă de ciudățenii, de dezordine, de păcat contra bunului-gust (un idol cu deosebire sever al literaturii franceze tradiționale), contra bunului-simț, contra simetriilor stricte, contra eleganței, nobleței, seriozității – virtuți care, mai mult decât altele, serveau a defini poezia și a fixa obligațiile elementare ale poetului.

Pe cetitorul care s-a oprit la Hugo, sau a înaintat cel mult până la retorica, foarte tradițională, întinsă de Baudelaire peste niște subiecte capabile a da fiori de scârbă sau groază burghezilor cu ambiții literare pronunțate, îl sperie poezia franceză nouă, prin obscuritate, prin prozaism, prin ironie, prin impudoare. Perplexitatea acestui cetitor se rezolvă în dispreț. „J'attends qu'on me traduise cela en français" – și pleacă să-și domolească spiritul în cronicele regretatului Souday sau ale eternului Vautel.

> „Je m'embête; cueillez-moi des jeunes filles et des iris bleus…
> Ces vers que je fais m'embêtent aussi…"
>
> (*Francis Jammes*)

Cetind *je m'embête* într-o carte de poezii, omul care crede că din adolescență știe bine ce e poezia, se supără, convins că n-are în față decât o farsă dinadins contra lui pusă la cale. Supărarea se apropie de dambla, dacă i se întâmplă omului să cază pe:

„Doux comme le Seigneur du cèdre et des hysopes
Je pisse vers les cieux bruns très haut et très loin
– Avec l'assentiment des grand héliotropes.“

(*Rimbaud*)

Este cu atât mai teribil, cu cât bucata îl momește pe cetitorul cuminte prin titlul *Oraison du soir*.

Dar:

„Surgi de la cropue et du bond
D'une verrerie ephémère
Sans fleurir la veillée amère
Le col ignoré s'interrompt.“

(*Mallarmé*)

– ? La așa ceva, cetitorul cuminte s-ar putea liniști, înțelegând că e vorba de un pensionar al balamucului sau de un poseur fără rușine.

Cetitorul cuminte este un subiect important pentru noi care, din meserie, studiem literatura – important și fermecător. Cetitorul cuminte e ca un copil dat în seama noastră, a studioșilor de literatură. Suntem obligați a lua bine seama până unde îl putem duce pe drumul noutăților literare.

Din scriitorii vechi, care stau pe polițele cetitorilor celor mai cuminți, unul singur, Heine, i-ar putea ajuta să facă doi-trei pași curioși spre poezia actuală – Heine cu metoda lui de a rezolva lirismul prin persiflaj, sau de a-l da chiar peste cap.

„Das Fräulein stand am Meere
Und seufzte lang und bang,
Es rührte sie so sehre
Der Sonnenuntergang

Mein Fräulein, sein Sie munter,
Es ist ein altes Stück:
Hier vorne geht sie unter
Und kommt von hinten zurück.“[1]

Nerușinările lui Rimbaud, sau demența lui Mallarmé, le rezervăm copiilor viitori, dacă ținem să luminăm, în arta poetică, majoritățile. Și la aceasta trebuie mai ales să ținem, dacă ne temem de a cădea în obscurantism.

În inventarul francez, poezia dramatică și arta scenică trec, de zeci de ani, mereu și sigur la pierderi. Conducerea au luat-o de mult scandinavii și rușii; mai de curând au venit germanii și Pirandello. Teatrul francez de pretenție tragică în toate elementele sale, text, joc, declamație, adoarme. Asupra lui pare să troneze geniul lui Georges Ohnet și familia. Cu acest teatru se consolează, la urma urmelor, cetitorul cuminte de orice nouă ticăloșie a artiștilor literari.

Adevărul literar și artistic, nr. 556, 2 august 1931, p. 1.

LUCIAN BLAGA: „EONUL DOGMATIC“

București 1931 – „Cartea Românească“

Spune autorul: este lucru destul de curios că, până acum, nici filosofii, nici teologii, nu au observat deajuns „sensul *metodologic*“ al dogmelor. Cercetarea acestui sens ne duce la întrebarea: „nu cumva s-ar putea deschide undeva noi perspective filosofiei prin transplantarea în ea a metodei *dogmatice*, întrebuințată până acum aproape exclusiv numai în domeniul celălalt, asupra căruia gândirea filosofică s-a străduit să arunce tot discreditul?“ (domeniul *celălalt* este acel religios). Se va arăta, „în cele din urmă“, că există „posibilități de reactualizare ale metodei dogmatice“.

Prin *dogmă* se înțelege aici: „orice formulă intelectuală, care, în dezacord radical cu înțelegerea, postulează o transcendere a logicei“. Exemplu eminent: afirmația lui Philon Alexandrinul că, *din substanța primară emanează existențe secundare fără ca prin acest proces substanța primară să sufere vreo scădere*. Și exemplu memorabil, fiindcă „purcederea duhului sfânt de la tatăl“ din dogmatica creștină este o reproducere a aceleiași idei. Autorul accentuează: „dogma nu este confinată în teologie, nu e legată de revelație“. Dogma corespunde unei atitudini *intelectuale*, deși „într-o anumită măsură ea presupune o renunțare la intelect“. Pe autor îl interesează „structura lăuntrică“ a dogmei, ca un sistem *„ce se formulează pe un plan tot de intelectualitate“*. Cercetată pe un astfel de plan, structura dogmei poate fi descrisă ca o „antinomie transfigurată“. *Transfigurată*, zice autorul; a vorbi cumva de „mascare“ sau „escamotare“ ar constitui o nedreptate injurioasă față cu acei care au construit dogmele. Acea „transfigurare“ e operată de „misterul pe care dogmele-l exprimă“. „Transfigurarea nu e o soluție, dar ține oarecum loc de o soluție. O antinomie (transfigurată sau nu), deși din punct de vedere logic reprezintă un zero, poate să joace uneori în cadrul operațiilor intelectului și un alt rol decât rolul unui nimic; o antinomie poate să reprezinte și echivalentul intelectual al unui mister. Acest lucru l-a ghicit mai întâi filosofia patristică în toată profunzimea sa, și acest lucru trebuie ridicat din nou în conștiința filosofică a timpului.“ Însă, deși „părinții bisericii sunt metafizicienii cei mai adânci prin *atitudine*“, autorul crede că dogmele, neoplatonice ori creștine, „luate fiecare în parte ne sunt în întregime străine prin conținutul lor. Ni se par perimate. În ele se constelează un material teoretic învechit.“

Dogmele nu servesc autorului decât pentru stabilirea unui „tip de cunoaștere“ sau „tip de ideație“; și tema și-a ales-o, pentru că „până acum nu s-a încercat o analiză mai minuțioasă a structurii dogmei și a procedeelor ei“.

După această prealabilă înțelegere asupra sensului dogmei și a felului cum intenționează să așeze în filosofie *metoda dogmatică și spiritul dogmatic*, autorul discută „paradoxiile metafizicei“ (Eleați, Hegel, metafizica indică), și pozițiile contradictorii în știință (convențiuni matematice, ca numărul imaginar și transfinitul lui Cantor), pentru a ilustra, prin paralele analogice sau echivalente, iraționalul dogmei.

Urmează critica noțiunii de „gândire prelogică“ (Tylor, Frazer, Andrew Lang, Lévy-Bruhl). „Mintea primitivă se deosebește de mintea civilizatului prin *elemente fundamentale de conținut, dar nu prin funcțiuni logice*“. Conținutul minții primitive îl formează „ideile magice“; prin aceste idei numai se stabilesc legăturile între termenii judecăților la primitivi. Asemenea idei s-au strecurat desigur la misticii din toate timpurile („uniunea mistică“ creștină, de exemplu); însă aceste elemente le exclude autorul din discuția dogmei ca „tip de cunoaștere“: „– din cauza naturii pentru omul civilizat deosebit de problematice a ideilor magice, se impune ca în analiza structurală a formulelor dogmatice să nu se recurgă la formule în care intervin într-un fel sau altul elemente magice“. Ne permitem a întrerupe aci referatul nostru cu această observație, care nu vrea decât să completeze: în judecățile care formulează o dogmă copula (este, sunt*)* „încetează de a mai avea un sens de interdelimitare, împrumutând mai curând un sens de *evadare* din spațiul logic“, notase autorul mai sus; nu crede el că, prin joc liber pe înțelesul copulei însăși schema logică a dogmei implică efecte de „cunoaștere“ echivalente, dacă nu identice gândirii magice?

După aceste examene, în care „dogma a rezistat operațiilor comparative ca un tip de cunoaștere aparte“, ni se lămurește, în definitiv, cum dogma „deși presupune într-o anume măsură o renunțare la intelect, se formulează pe un plan tot de intelectualitate“: „în afară de credință și analizând dogmaticul pe un plan abstract și numai din latura sa intelectuală“ el ni se arată ca un rod specific al „intelectului extatic“. Autorul ne îndeamnă să distingem două stări fundamentale ale intelectului: starea „enstatică“ și starea „extatică“. Cea întâi stare este acea a intelectului așezat în „cadrul funcțiilor sale logice normale“; cea de a doua se produce atunci când intelectul „trebuie să evadeze din sine, să se așeze cu hotărâre în afară de sine, în nepotrivire ireconciliabilă cu funcțiile sale logice“. Iată dar „intelectul care sare din sine, din încheieturile sale funcționale, utilizând totuși concepte intelectuale“ este acel care produce dogmaticul. Intelectul extatic nu e extazul; extazul implică element emoțional, pe când, în dogmă, „cel ce se așează afară din sine e *intelectul* nu *sufletul*“. Autorul dorește ca intelectul extatic, degajat de orice dogmă cunoscută, să fie reintegrat în toate drepturile sale. Experiența, crede autorul, „cuprinde rodnice înclinații care împing intelectul în *extazie*“. E regretabil mult că autorul „se mărginește să enunțe aici această posibilitate în chip principial și programtic, fără de a intra în amănunte“. Aceasta accentuează prea mult caracterul de deziderat pios, de program nu destul de preciz al prezicerilor autorului. Mai departe adaugă: „Nu ne îndoim că dogmatismul va lua cândva proporții de curent spiritual. Deocamdată nu putem avea decât bănuieli și vaga presimțire că cel puțin în unele cazuri se impune formularea intelectual-estetică a transcendentului.“ Și mai departe se întreabă, nu cumva viitorul „care poate închide în sine toate surprizele“, va reînvia „dogmatismul și în sens de constrângere“, sau „noi gândiri *mitice*“? Să-mi fie îngăduit, a pomeni aci, exclusiv de dragul obiectului, că dl. Blaga, din o rară bogăție de informație și de reflecție, confirmă ceea ce subsemnatul nota aci, acum opt zile, în privința agoniei individualismului: mă bucur îndeosebi de formularea sa care vine atât de bine în sprijinul simptomului semnalat și de mine: „Nu e exclus ca etosul să se întemeieze pe stilare anonimă, și cultul individualității să cadă cu desăvârșire în desuetudine.“

„În dosul dogmelor vedem mai mult decât numai nevoia de sinteză; acest mai mult e setea de mister, tendința de a apăra misterul metafizic de orice încercare de raționalizare a spiritului omenesc.“ Intelectul „extatic“, este el altceva decât o deghizare a acelei „sete“ și a altor apetite înrudite cu ea? În acest punct numai, cartea d-lui Blaga nu spune destul. Elementul „emoțional“, mai școlărește: rațiunea practică, este, fără suficientă justificare, neglijată în analiza dogmei, și credem că în ea stă interpretarea structurii însăși a dogmei, și distingerile *plus-cunoaștere, zero-cunoaștere, minus-cunoaștere* nu izbutesc să ne consoleze de abandonarea conceptului de *cunoaștere*, simplu și autentic, într-un vag capricios. Perpetuarea acestei neglijări va face ca metafizica să nu fie decât o poezie nu de tot onestă. E un blestem care mână atitudinile de „suflet“ să se învârte, ca niște duhuri care nu-și găsesc trupurile, în jurul intelectului „enstatic“, pentru a se înveșmânta, măcar cum s-o putea, din rechizitele sale. Iar metafizica oamenilor de știință fizică și biologică rămâne surprinzător rudimentară; de la exemplele ingenios adunate de Chamberlain în lecțiile sale despre Kant, materialul pare numai să fi sporit. Această metafizică nu e o instanță care să caseze în teoria cunoștinței.

Dar ce are a face, în definitiv! Domnul Blaga ne-a dat o carte de care poate fi mândră literatura română. Avem puțini în stare a expune abstracțiile cu așa desăvârșită eleganță. În afară de oarecare cedări ispitei, foarte juvenile, de a risipi termeni tehnici – la care socotim și pompos școlărescul *eon* din titlu, – scrisul d-lui Blaga este de adevărat maestru; și nu mai puțin informația, și nu mai puțin limpezimea, subtilitatea și energia gândirii sale.

Adevărul literar și artistic, nr. 570, 8 nov. 1931, p. 9.

O REPLICĂ DIN „MACBETH“

„LADY MACBETH

These deeds must not be thought
After these ways; so, it will make us mad.

MACBETH

Methought I heard a voice cry „Sleep no more!
Macbeth does murder sleep“, – the innocent sleep,
Sleep that knits up the ravell'd sleave of care,
The death of each day's life, sore labour's bath,
Balm of hurt minds, great nature's second course,
Chief nourisher in life's feast.

LADY MACBETH

What do you mean?

MACBETH

Still it cried „Sleep no more!“ to all the house:
Glamis hath murder'd sleep, and therefore Cawdor
Shall sleep no more, – Macbeth shall sleep no more.[1]
(Act. II, sc. I).

Neglijăm dezvoltarea asupra somnului – „the innocent sleep“ și celelalte – cu elocvența ei veche, care se și lasă ușor dezlipită de strigătul: Macbeth a ucis somnul. Vorbele aceste fac erupție. E o dezlănțuire neașteptată și deplină a fantaziei, care ne aruncă departe de planul retoricii: nu se explică, aci, nu se compară, nu se deduce; în nici un fel precis rațional nu se leagă – ci legătura stă ascunsă în tonul interior și adânc al unui total de impresii. Nu e apropiere discursivă; e alipire bruscă, prin simpla înrudire subtilă a unor teme emoționale. Cititorul nărăvit clasicește, întreabă aici întocmai ca Lady Macbeth: ce spui? Macbeth vorbește ca în transă, rămas singur cu cele ce a văzut și a făptuit acum câteva clipe. Să observăm că această izolare nemijlocită a unui personaj, care de altfel se găsește în dialog, a devenit procedare caracteristică în dramatica nouă, la Wedekind îndeosebi: un mijloc drastic de a formula culminant starea de afect a vorbitorului.

„Macbeth a omorât somnul" persistă, ca un laitmotiv. Imaginea caută a deveni obsesie, a halucina prin cuprinsul ei misterios, pe care-l simțim, total și adânc, fără ca să se ivească în noi trebuința de a-l analiza. E o înțelegere bruscă, muzicală și, prin aceasta, o realizare desăvârșită a postulatului mallarmeist: poezia trebuie să sugereze, nu să numească. Vorbele lui Macbeth vin să răsune în un tablou de nuanțe înfiorătoare, acumulate muzical, prin înrudirea accentelor afective. „Pas la couleur, rien que la nuance./ Oh! la nuance seule fiance,/ Le rêve au rêve et la flûte au cor" – ne învață Verlaine.

Destul de curios prematură ne apare, la Flaubert chiar, mărturia că, pe el, în romane, fabula nu-l interesa. „Când scriu un roman, mă gândesc să redau o colorație, o nuanță. În romanul meu cartaginez vreau să dau ceva purpuriu. În *Madame Bovary* am avut numai ideea de a reda un ton, culoarea aceea de mucigai în care trăiesc clopotele. De fabula pe care aveam să o tratez îmi păsa atât de puțin, încât, numai câteva zile înainte de a începe a scrie, îmi închipuiam pe *Madame Bovary* cu totul altfel. În același mediu și în *aceeași tonalitate*, avea să fie viața unei fete bătrâne, bigotă și castă" (în *Journal des Goncourt*, tomul I, sub 17 martie 1861). Cu cât mai izbitoare este, dar, realizarea lui Shakespeare, una din acele impresionante anticipări seculare cu care ne surprinde, rar și straniu, istoria artelor!

*

„Lumina lunii îmi cădea pe pat, la picioare; și urma ei închipuia o piatră albă și lată. Nu dorm, nu sunt nici treaz și, în starea aceasta, se amestecă în mine întâmplări trăite, cu cele ce am citit sau am auzit, ca niște râuri de culori felurite.

Citisem, înainte de a mă culca, viața lui Buddha Gotama, și necontenit, în mii de chipuri, îmi venea în gând fraza: O cioară zbură până la o piatră ce semăna cu o bucată de grăsime, și se gândi: poate voi găsi ceva bun de mâncat, aci. Dar cioara nu găsi nimic și zbură mai departe. Întocmai ca cioara, părăsim și noi, căutătorii veșnici, pe pustnicul Gotama, fiindcă nu mai aflăm, în el, plăcere. Și icoana pietrei care semăna cu o bucată de grăsime crește monstruos în mintea mea.

Umblu prin albia secată a unei ape mari și adun pietre lucioase. Cenușii, sau albastre, stropite cu nisip sclipitor. Și-mi bat gândul cu ele, iarăși și iarăși, și nu știu ce să fac cu dânsele; pe urmă sunt altele, negre pătate cu galbenul pucioasei, pare că s-ar fi jucat un copil să plăsmuiască din argilă niște salamandre greoaie, tărcate.

Vreau să arunc departe pietrele astea, dar întruna ele îmi cad din mâini; însă din ochii mei nu le pot goni.

Toate pietrele care au jucat un rol în viața mea, mi se arată împrejur. Unele se mișcă neîndemânatic, pentru a ieși din nisip la lumină, asemenea unor crabi

cenușii, când apele mării cresc – ca și cum ar vrea să facă orice pentru a-mi atrage privirile și a-mi spune lucruri de o însemnătate fără margini. Altele, istovite, cad fără putere în găurile lor, și renunță de a începe vorba.

...Apoi văd iar lumina lunii odihnindu-se pe capătul plapomei ca o piatră mare, albă și lată. Și iar caut fără răgaz piatra care mă chinuiește, ascunsă undeva în pasta amintirilor, piatra care samănă cu o bucată de grăsime. Îmi închipui că, odată cândva, se deschidea un jgheab lângă piatra aceea, un jgheab în unghiuri obtuze, cu mărginile mâncate de rugină, și îndărătnic îmi impun această imagine pentru a-mi amăgi, legănându-le, gândurile sperioase.

Dar nu reușesc.

Din nou, și cu aceeași stăruință, glasul dinăuntru, îndărătnic și neobosit, ca o fereastră pe care, la intervale regulate, vântul o izbește de pereți, îmi zice că lucrurile stau cu totul altfel: nu aceasta e piatra care seamănă cu o bucată de grăsime... Încet-încet un sentiment nesuferit de nesiguranță începe a mă cuprinde..."

„Oricât de adânci ar fi deosebirile care despart două imagini, vom găsi totdeauna, urcându-ne destul de sus, un gen comun căruia aparțin, așadar o asemănare care le slujește ca linie de unire." Astfel corectează Bergson învățătura oficială despre asociația ideilor. Se pare că el aplică numai, psihologic, o dată filozofică: orice stă în legătură cu orice – enunță categoria reciprocității. Aplicarea ne apare acum inevitabilă, ca orice faptă însemnată. Bergson, criticând un capitol tradițional din psihologie, a dăruit generos posibilități de valoare nouă pentru interpretarea vieții estetice, cel puțin.

„Toate pietrele care au jucat un rol în viața mea..." Fără îndoială pietrele sunt imagini ce se pot închipui asociate și după teoria veche. Însă gândirea comună, deci estetica clasică, de exemplu, desigur nu ar găsi nimic utilizabil în asocierea pietrelor din textul citat. Germanii au un cuvânt de o excelență profundă: *ungereimt*. Cu ce să-l echivaleze latinii? *Absurd* este general și lipsit de suc. *Nepotrivit* e și mai anemic, în fața cu originalul. *Deșănțat*, nu știu dacă îl înțeleg toți românii; dar îmi pare bun. *À quoi cela rime-t-il?* – o întreagă frază, defectuoasă deci prin durată însăși; apoi e înghețată în forma ei întrebătoare sau exclamativă; se apropie totuși de cuprinsul participiului german. Dacă poezia propriu-zis nouă nu se mai înfioară superstițios în fața rimei, atunci *ungereimt* ar caracteriza-o complex și adânc, în ochii clasicului, prin un epitet care numai în aparență ar fi joc de cuvinte.

Însă: „toate pietrele care au jucat un rol în viața mea" nu e asociație prin clasificare sub gen și specie; aci pietrele sunt asociate prin rolul care l-au jucat în viața cuiva. Legătura este emoțională și fantastică, în un grad ce ofensează bunul-simț cât se poate. Apoi: pata luminii de lună – piatră albă și lată – bucata de grăsime... Și cum încă? – un jgheab ruginit, întors în coturi obtuze. De altfel pietrele sunt ca niște salamandre pe care le-ar fi modelat din argilă un copil – samănă a crabi care ies din nisip – și se tot pregătesc să spuie ceva – ceva despre un lucru ce însamnă mult. Din toate aceste, neapărat: un sentiment de insuportabilă nesiguranță.

Prin o concentrare esențială, ce-mi pare unic reușită, Meyrink luminează straturile spirituale în care, prin necesitate și principiu, își găsește ființa poezia poeților ce sunt, exact, de astăzi. Un artist care, în domeniul fantaziei, a făcut experiențe excesive, ne aduce un extract rafinat al stărilor dintre vis și veghe. Acolo, în lupta somnului cu luciditatea treziei, se face cu toată puterea jocul straniu și atât de ademenitor al imaginilor ce se rup din frânele voinței. În incoerențe și totuși în căutare de armonii, cu anxietatea ce acompaniază acea incoerență și acea căutare – anxietate care, pentru artist, se pătrunde treptat de un farmec fecund – posibilitățile creației se pot revărsa în o bogăție nelimitată. Acolo scapără perspective și răsună ecouri cu deschideri nesfârșite, așa precum în oglinzi paralele imaginile se multiplică cu o promisiune de infinit. Este cazul eminent al nașterii poeticului, cazul poeziei pure – cuvinte puțin scrupuloase pentru a spune ce este poezie pentru noi, actualii. În acele stări critice dintre imaginație și gândire logică, pe care Meyrink le expune cu un relief atât de pătrunzător, imaginile izbucnesc brusc, se ciocnesc neprevăzut și, prin asemenea întâlniri violente, culoarea, conturul lor, se intensifică excepțional, tot așa cum, în viziunea fizică, se deliniază și se colorează cu unică vioiciune grupele de senzații, când privim tabloul răsturnat, când adică legăturile banale, de ordine practică, devin cu atât mai slabe.

„Macbeth a omorât somnul." În situația dată, se poate, negreșit, analiza și raționaliza legătura între ideea de somn și ideea asasinării lui Duncan. Însă nu aceasta importă. Din complexul de imagini al situației date se pot scoate sume de judecăți normal logice, potrivite comunicării practice. Shakespeare a rupt de acolo, și ni l-a aruncat, fără pregătire de ordin specific intelectual, amănuntul acesta: uciderea somnului. În bruscheța prezentării și, prin urmare, în siguranța genială cu care a fost percepută valoarea impresiilor, stă puterea acelui incomparabil efect poetic.

Numai strălucirea imaginii interesează. Legăturile să nu aibă, în poezie, decât necesitatea misterioasă a raporturilor de ton emoțional, ca în muzică!

Ducis, importatorul inimos și pueril al lui Shakespeare pe scena franceză, știa, ca bun clasicist, că nu este permis, în versuri, și tragice încă, a vorbi – *ungereimt*. El arată, judicios, că Macbeth sufere de insomnie, *fiindcă* are mustrări de cuget, și *fiindcă* Duncan i-a șoptit: Macbeth tu n-ai să mai dormi.

„Duncan me suit partout, il me glace d'effroi.
Mort pour tout l'univers, il est vivant pour moi.
Ah! quand son fils repose, égaré, solitaire,
Le sommeil pour jamais a fui de ma paupière:
Et je l'invoquerais par des voeux superflus!
Duncan m'a dit tout bas: «Tu ne dormiras plus»."

(Evident, localizarea clasicistă este un comentar delicios al originalului; și întreaga operă a lui Ducis un material rar pentru didactica literară.)

*

Acum o explicație și mai populară.

„Votre bouche de sang et de crépuscule" – zice un vers al lui Camille Mauclair.

„O gură de crepuscul" supără grozav pe lectorul fără pregătire decât poezia clasică. Această apropiere de imagini scandalizează. Pentru clasicist, chiar „gură de sânge" este prea violent: pare o grosolănie naturalistică; ceva de prost-gust. Supără foarte tare și lipsa oricării comparații explicite. O gură *ca* de sânge ar mai merge. Ne lovim aci de o particularitate fatală a poeziei noi: ea nu vrea să formuleze asemănările. Versul citat nu-și capătă semnificația decât ca o culminare gradată muzical. Prima strofă spune:

„Une douceur et puis une lenteur
Et puis un geste caressant qui descend
Sur la moiteur
De mon front,
C'est votre main sur ma tristesse posée."

Ultimul vers poartă același semn de bruschețe, aceeași suprimare a comparării lămurite – *mână* și *tristețe* sunt aruncate în imediată alăturare, cu o nepăsare extremă față de cerințele comunicării logice. Desigur, stilul acesta e dement.

Același efect de împreunare nemijlocită între imagini disparate, una abstractă, cealaltă concretă, revine la același poet:

„J'ai vu les femmes qui s'en vont
Légères au crépuscule,
Et leurs images se défont
Dans le soir vague et profond.

Depuis longtemps leurs voix sont mortes,
Depuis longtemps au coin des seuils,
Leurs mémoires, au coin des portes,
Dorment fanées avec les feuilles."

Dincolo, mâna se așeza pe tristețe – anume pe tristețea poetului din clipa aceea; aci, „les mémoires des femmes qui s'en vont" dorm în colțul ușilor alături de frunzele veștede, iar glasurile lor au murit demult, în colțul pragurilor.

Astfel se produce o mitologizare aproape sistematică, prin însuflețirea deopotrivă a imaginilor abstracte ca și a celor concrete. Fenomenul era inevitabil în o artă care urmărește, cu silințe egale și consecvente, să intensifice cât se poate orice element perceptual și orice elaborare a imaginației. Un joc de conture fugare, și, totuși, cât de tare săpate în plastica fondului muzical, țesut din straturile emoționale pe care le destinde versul! Gândiți-vă la fărâmele de imagini din fantasmagoriile cubiste – și auziți ce plin de fantome sună: „Macbeth a ucis somnul".

*

Din Baudelaire, între poeții vechi cel mai modern, iată un fragment de manifest pentru estetica nouă:

„O, Mort, vieux capitaine, il est temps, levons l'ancre!
Ce pays nous ennuie, o, Mort! Appareillons!
Si le ciel et la mer sont noirs comme de l'encre,
Nos coeurs que tu connais sont remplis de rayons!

Verse-nous ton poison pour qu'il nous réconforte!
Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,
Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe?
Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau!"

Noutate – e un fel de a vorbi prea sumar. Noutatea e desigur, aici, consecință fatală; doar nu e vorba de noutatea din filozofia voiajorilor comerciali. Dar exactului Valéry însuși i s-a întâmplat, în antipatia sa pentru romantism, să ia asemenea confuzie ca bază pentru o polemică injustă. Însă e drept că noutatea, în Baudelaire, nu e stofă totdeauna bună. Tinerețea nu deosebește bine nuanțele și nu evaluează delicat. Poetul Baudelaire a rămas, până-n capăt, de o juvenilitate regretabilă. Rimbaud e matur, artisticește, la optspezece ani.

*

Pe căi felurite caută poezia să devie pură de intenții practice sau științifice (ceea ce, stilistic, e totuna).

Mallarmé, în teorie și prin exemplu, a dat glas celor mai radicale cerințe: sugerare, nuanță, muzicalitate – cu disconsiderare deplină pentru funcțiunile practice ale vorbirii.

Pe înconjur, poezia nouă s-a întemeiat și prin desolemnizare; brutalitățile lui Verlaine, cu insultele lui de apaș erotic; humorul, a cărui dezvoltare se poate arăta cu o linie ce pornește de la vechiul Heine și culminează în Francis Jammes, iar, mai sus, în Mathias Lubeck, în Philippe Soupault, sporadic în versuriie lui Valéry Larbaud sau ale lui Paul Morand. Alții, prin parataxă, ca în poezia chineză, construiesc peisaje de un linearism abrupt, în surprize caleidoscopice, aci tari, aci delicate. Toți se silesc a găsi înrudiri nebănuite ale înțelesurilor cu muzica vorbei, dincolo de simplele copilării ale armoniei imitative. Și totul spre paguba raționalității.

Henri de Régnier, ilustru *défroqué* al simbolismului, rostea cu rezervă sentențioasă: „la poésie semble donc résigner son vieux pouvoir oratoire dont elle s'est servi si longtemps. Elle n'explique plus, elle suggère." Astăzi rezerva aceasta ar fi cu totul lipsită de rațiune. Simptomul e neîndoielnic: orice poezie, de la Homer până la Rimbaud exclusiv, este pentru noi prolixă. Semnul caracteristic al oricării vorbiri literare vechi e de a fi prea înceată. Spiritul nostru cere, în orice stil vechi, la fiecare pas elipse. Și simetrii mai puțin naive. „Le plus grand chef d'oeuvre de la littérature n'est jamais qu'un lexique en désordre", spune Cocteau. Par timide, alături de aceasta, preceptele lui Verlaine:

„Il faut aussi que tu n'ailles point
Choisir tes mots sans quelque méprise.
Rien de plus cher que la chanson grise,
Où l'indécis au précis se joint."

Sau chiar:

„Que ton vers soit la bonne aventure
Eparse au vent crispé du matin."

Bergson pare a fi explicat, dinadins în favoarea celor mai tineri astăzi, că nu există o singură *ordine* în univers, adică în cuprinsul conștiinței noastre.

*

Baudelaire este un prea sistematic pompier pentru a putea fi așezat la începutul poeziei care stăpânește epoca noastră, unde vor să-l întroneze câțiva literați, cine știe din ce capricii; iar, după ei, diverși librari esteți. Baudelaire înlocuiește pe Musset. Versurile sale le citesc acum îndrăgostiții împreună. *Les Fleurs du Mal* satisfac astăzi trebuințele de lirism, de gândire visătoare și ideologie sentimentală, în sfere de cultură echivalente acelor care altădată își poetizau viața cu *Nopțile* și cu celelalte poezii voluminoase sau mărunte ale lui Musset.

În Rimbaud, poezia nouă e deplin formată, în exemplu și în teorie. „Je m'habituai à l'hallucination simple. Je finis par trouver sacré le désordre de mon esprit. J'écrivais des silences, des nuits; je notais l'inexprimabile. Je fixais des vertiges. J'ai essayé d'inventer de nouvelles fleurs, de nouveaux astres, de nouvelles chairs, de nouvelles langues."

Dacă unii îl numesc un izolat, izolarea lui nu stă decât în o totală și singulară plenitudine.

Verlaine e înainte de toate o prețioasă întâmplare a poeziei franceze, cărei îi trebuia, neapărat, ceea ce găsise și stăpâneau de mult englezii și germanii, tot așa cum unii poeți din sânul simbolismului sau de după el – Régnier în frunte, sau Moréas – nu sunt, în fond, decât retrogradări interesante ale unei societăți unde domină tiranic un snobism literar de esență implacabil naționalistă.

Viața Românească, nr. 11, 12, 1931, p. 180–187.

ST. J. PERSE – „ANABASIS“, ROMÂNEȘTE DE ION PILLAT*

Aici în București cunosc un artist care e și cărturar.

Este un artist al vorbei; și veți zice: atunci, nu mai e dar lucru de mirare. Deloc nu e așa, fiindcă și poeților, în lumi și în timpuri diverse, li s-a pus, ca obligație glorioasă, să nu fie cărturari decât până la împlinirea alfabetului. Poetul Privighetoare. Însă eu mă întreb: de ce se va fi dând așa largă dezlegare pentru carte chiar celor ce zugrăvesc, sau taie frumos piarta, sau alcătuiesc muzică?

*

Ion Pillat, poetul, este un rar cunoscător de carte literară. El își amănunțește în adânc talentul și măiestria, săpându-și cu subtilă ardoare experiența sa de artist.

Știe minunat poezia din toată lumea, și nu e de mirare că, acum de exemplu, ne-a scris în românește opera unui poet francez dintre cei mai ascunși publicului. Prin această lucrare, Pillat lărgește frumusețea limbii românești înspre ținutul farmecelor obscure. Pun aci cuvântul *obscur*, fiindcă așa cere uzul public. Altminteri, *obscur* este o noțiune ce nu are loc în interpretarea artei. Dar amănuntul acesta e, aici, lateral. Ne interesează însă deosebit că Pillat a refăcut în românește un poem dintre acele pe care obiceiul comun le numește – obscure. Această alegere ne va obliga să complicăm ideea, admisă, despre „clasicismul“ poetului de care vorbesc. Sub fizionomia atât de stăpânită a scrisului său, Ion Pillat păstrează, cum se arată acum, un temperament de o delicată mobilitate.

*

Dulcele referent al literaturii curente Edmond Jaloux și-a luat într-o zi inima în dinți ca să ridice unui grup mare de literați o obiecție foarte hotărâtă, și-a scris așa:

„De ce toți romancierii, până și Marcel Proust, înfățișează invariabil pe diplomați ca pe niște rogojini? Sunt doar printre ei oameni geniali; alții sunt cel puțin foarte inteligenți, iar cei mediocri nu-s, orice s-ar zice, atât de prostănaci cum ni-i arată literații. De unde vine această optică neserioasă de *vaudeville*?“

Jaloux lasă întrebarea deschisă. Dar se cunoaște ce răspuns vrea să implice în întrebarea sa: că și literații cei mai buni pot fi destul de slabi pentru a lucra, uneori, după calapoade. Întrebarea lui Jaloux învederează reaua-voință în care se înțepenesc oamenii blajini când, cine știe de ce, le abate să se supere.

Și mai întâi: cât o fi de adevărat că literații tipizează toți la fel pe diplomat? Cunoaștem ce sunt generalizările la care se poate deda un cronicar supărat. Dar să zicem! Tipizarea în artă își are originea și justificările nu numai în subiectivitatea artistului, mai e vorba și de calitățile materialului empiric de unde scriitorul își extrage tipul. Cine ar putea oare avea ciudățenia să nege că, până la război măcar, diplomația era, pentru cei mulți, o carieră de odihnă și răsfăț. Pe atunci multă lume se odihnea: de ce nu ar fi fost și odihnă de stat, organizată cât se poate în cadrele bunului gust și al bunelor maniere? Era dar diplomația o stare de pensionar, care începea chiar din zorii tinereții. Azil pentru diletanții de cea mai pasivă specie. Diplomații de dinaintea războiului mimau o autoritate misterioasă, fără miez de faptă serioasă. Astfel, deformarea lor profesională avea caracterul puerilității grave. În afară, firește, de acel minimum de oameni „ai carierei“, care, în fiecare din țările mari, pregăteau războiul pe baza simplistelor înțelepciuni ale imperialismului. Așa se înfățișau deci, în masă, diplomații observației romancierilor – până și observației lui Proust. Nu e dar nevoie a închipui o inexplicabilă înverșunare ce, dintr-o dată, ar fi cuprins pe romancierii europeni, toți până la Proust, asupra unei tagme întregi.

În anii de război și de după el, a intrat în diplomați o teribilă sete de scris. Parc-ar căuta să plătească lumii și să facă uitată robusta lor odihnă absolută de altădată. Și au scris diplomații mai întâi despre politică și amintiri, tot politice. Astfel s-a putut afla mai în detaliu, spre înveselirea curioșilor și a colegilor prudenți, că, de exemplu, trimiși acreditați la Petrograd nu au mirosit deloc până în 1917 fumul tare al revoluției rusești, gata să izbucnească din lunga ei mocnire.

Noroc însă: diplomații, înfocați de a lucra, n-au scris numai politică. Claudel a ajuns, în definitiv, poet ilustru numai după război, și în plină activitate de carieră. Morand este, acum, cel puțin un literat din ce în ce mai fecund. St. J. Perse îl proclamă cunoscătorii poet mare. Caracteristic e că acești diplomați nu diletantizează în literatură. Sunt artiști. Serioasă, arta își ia aici o strălucită revanșă contra frivolei politice.

Înainte de a publica *Anabase*, în 1924, St. J. Perse iscălise cu numele St. Léger Léger un volum de versuri cu titlul *Eloges*. Amândouă cărțile stau departe de obișnuita piață a literaturii. Cum era și logic, s-au tipărit în număr mic, ca niște invitații la un ospăț între câțiva prieteni. Însă Valéry, Claudel, Léon P. Fargue, Valéry Larbaud, Hofmannsthal așează pe St. J. Perse în șirul celor mari, iar pe Rilke l-a întrerupt moartea când traducea *Anabase*.

---

* Editura „Cartea Românească“ (n. a.).

Astăzi poemul se poate citi în englezește, nemțește, italienește, ungurește, românește. Cred că toate aceste formează ce se numește o consacrare.

*

Îndată după apariția poemului, Lucien Fabre, amic al autorului, a scris pentru *Les Nouvelles littéraires* un comentar. *Les Nouvelles littéraires* se numește acel periodic literar favorit al publicului care are nevoie de explicație pentru poezie.

Acum șaizeci de ani a zis Eminescu:

„Pe mine nu mă preocupă înțelesul. O poezie nu trebuie înțeleasă în totul, continuu, căci dacă toți bucherii de la școală o înțeleg, atunci nu mai e poezie" – și ceva mai bun decât atât nu știu să propun cititorului.

...„Dimineața, într-o prevestire de împărății și de ape moarte pe sus atârnate peste fumurile lumii, darabanele surghiunului deșteaptă la graniți veșnicia care calcă pe nisipuri..."

...„Vine, din acest colț de lume, o năpastă vânătă pe ape. Vântul se ridică. Vânt de mare. Și albitura – pornește! ca un preot rupt în bucăți..."

...„Alegerile de magistrați ai portului, chiuiturile prin mahalale și, sub încropitele pregătiri de furtună, cetatea galbenă, sub coif de umbră, cu izmenele târfelor la ferești..."

...„Și omul înflăcărat de un vin, purtându-și inima sălbatică și roind ca o turtă de muște negre, deodată spune așa: ...Roze, împurpurată desfătare..."

...„La răsăritul cerului atât de palid, ca un locaș sfânt pecetluit de pânza orbului, fișii de nori se aștern, acolo unde rotesc cancerii camforului și ai cornului..."

Vorbește poemul de cetăți și de războaie și de felurimile ținuturilor și oamenilor. Însă locurile și semințiile n-au nume.

„Astfel fu ctitorită cetatea și pusă în zori sub labialele unui nume curat."

Și numele acela nu se spune. Numai schema unei sonorități, nu cuvântul care localizează. N-au fost oare locurile la început fără nume? Așa erau atunci toate lucrurile, sigure și întregi; încă nu le tescuise în cuvinte omul, pentru trebuințele lui grăbite și fricoase.

St. J. Perse rupe legăturile care se cheamă logice, ca să rămâie numai înrudirea tainică a imaginilor: numai astfel se pot întoarce cuvintele spre puterea lor dintâi, ca să fie cântece și icoane.

„Se naște un mânz sub frunzele de-aramă. Un om ne puse boabe amare în mâini. Străin. Ce trecea. Și iată zvonul altor ținuturi pe placul meu... Căci soarele intră în zodia Leului și Străinul și-a pus degetul în gura morților. Străin. Ce râdea. Și ne spune de-o iarbă."

E de vreun folos să spunem anume, că icoanele în poemul lui Perse sunt icoane din țări calde ale Răsăritului? Să arătăm cititorului cu degetul aluzii, poate, la războiul cel mare?

„Apoi a fost un an de vânturi în Apus și, pe coperișurile noastre îngreuiate cu pietre negre, învieri de pânze guralive date pradă desfătării din larg. Călăreții de-a lungul capurilor, încolțiți de acvile luminoase și hrănind în vârf de suliți urgiile limpezi ale vremii senine, tipăreau pe mări o hronică înflăcărată...

Căpitanii săraci în căile nemuritoare, toată suflarea bărbătească a anului cu zeii ei pe toiege și craii maziliți în nisipurile din miazănopate..."

Tonul fundamental al poemului pare a fi tumultul perpetuu al omenirii toate, peste tot pământul.

„Multe lucruri pe pământ de auzit și de văzut, lucruri viețuitoare printre noi... tot soiul de oameni în căile și felurile lor... și pe neașteptate! răsărit în hainele sale de seară și tăind scurt de jur-împrejur orice vorbe de întâietate. Povestitorul care șade la rădăcina terebintului... O, căutătorule de spițe de neamuri în mijlocul pieții!..."

Priveliștea lumii întregi: nu mai puțin decât atât pare c-a vrut să ne desfășure străinul ce trece, cu boabe amare în mâini, străinul care, sub copacul cu turturele, fluieră o fluierătură atât de limpede, străinul cutreierător de lumi și cu „fratele său poetul". Ca să dea câmp nesfârșit icoanelor ce clocotesc „în punctul simțitor al frunții, unde poema se încheagă", ei au luat în piept lumea toată – „pe deasupra faptelor oamenilor pe pământ, multe semne în mers, multe semințe în mers, și sub azima vremii senine, într-o lucrare largă a pământului, toată înaripărea secerișurilor!... până în ceasul înserării cu steaua mireasă, lucru limpede și lăsat amanet în tăriile cerului."

A trebuit lui St. J. Perse chipul de a vorbi din cărțile primitive ale Răsăritului, ca și lui Nietzsche în *Zaratustra*, pentru strălucita lui *vedenie*.

*

Traducătorul englez al *Anabasei*, poetul și criticul T. S. Eliot ne informează că n-a înțeles „ordinea imaginilor", decât după ce a citit poemul de cinci sau șase ori, și ajutându-se cu explicațiile lui Fabre. Traducătorul italian vorbește de *„uno dei rari esempi recenti di poesia epica."* În sfârșit, traducătorul român numește *Anabase* „unul din monumentele liricei contemporane". Credem că românul a nemerit cuvântul bun. Nu e oare acum soarta scrisului european să se facă, în total, liric?

*

Ar fi tardiv, prin urmare în totul nepotrivit, să laud pe Ion Pillat de cum știe limba românească.

Orice transpunere de înalt grad artistic este un prilej bun pentru a pune la cântar puterea graiurilor diverse. Foarte de demult, francezii au mărturisit că limba lor a fost dinadins sărăcită, fiind perfecționată în sensul algebrei, și nu în al poeziei. Ca nicăieri aiurea, poezia, la dânșii, e *tour de force*.

Pillat beneficiază, ca român, de o vorbire cu superbe întinderi pentru poezie. Dar nu toți, literați ori nu, ne cunoaștem limba deopotrivă, și posibilitățile limbii românești nu micșorează întru nimic meritele individuale ale transpunătorului *Anabasei*.

Unde francezul trebuie să scrie: „Tout de soffle aux provinces", românul poate zice: „atâtea adieri pe ținuturi."

Apoi:

„J'augure bien du sol" – „semn bun îmi dă pământul";
„ministre" – „dregător";
„fondation de la ville" – „ctitorie";
„navigateur" – „corăbier";
„duc" – „despot";
„la vocation de l'éloquence" – „chemarea cuvântului";
„gouvernements" – „gubernii";
„ambassadeur" – „sol";
„l'image de la gloire" – „în chipul faimei..."

Pretutindeni artistul francez e silit a ceda voinței teribile a unei logice aproape biurocratice care face imposibil arhaismul, imposibil cuvântul neaoș, familiar, local, patriarhal. Nemiloasă grozav e această oficialitate de care, până-n măduvă, e pătrunsă franceza literară.

St. J. Perse e dintre acei care, în scrisul literar francez, atât de gâtuit prin tradiție, au fost vrednici să atingă un maximum de abundență poetică. Înțelegem că l-a fermecat reușita aceasta pe cărturarul, pe îngrijitul, pe subtilul artist român. Fatal, pe românește, în multe locuri poema francezului e mai frumoasă.

Adevărul, nr. 15 036, 8 ianuarie 1932, p. 1.

DESPRE TRAGEDIE

Pentru mângâierea oamenilor foarte miloși

Pipina, din gelozie prea lung timp năbușită, descarcă browningul în Puppa, de două ori, și-i sparge praporul iremediabil. Părinții lui Puppa rămân nu numai fără băiat, dar și în mare nevoie, fiindcă Puppa fusese un copil foarte recunoscător. (Dau ucigașei un nume cu formă veche, deoarece fapta ei, deși nu e încă extraordinară, miroase totuși infamant a demodare. Victimei îi las o formă de diminutiv ce tinde a se introna abundent, în familiile bune, pentru copii de sex masculin, preferați. Ni-l închipuim pe Puppa conciliant și practic, un adevărat om de astăzi, jertfă, care va să zică, a unei amante esențial anahronice. Cazul cel mai jalnic.)

Un unchiaș și o babă, părăsiți de orice noroc, însă nu de nobilă mândrie, se încuie bine în cămăruță și dau drumul gazului.

Locomotivei unui rapid îi iese în drum o căruță în care dorm plăcut trei săteni și patru femei, – vin de la o cumetrie. Rămân nouă copii în seama rudelor și a vecinilor. (Prin o tradiție bine stabilită în stilul informativ al presei române, asemene dezastruoasă întâlnire între vehicule dintre care unul umblă pe șine, se numește: catastrofă de cale ferată. Această uzanță se poate explica prin caracterul lungă vreme benign, absolut al circulației cu drumul de fier. Astăzi idila feroviară s-a isprăvit și la noi. E timpul să scoatem din vocabular viclesugul tineresc și agrarian care zicea: catastrofă de cale ferată, când se întâmpla vreunei dintre dămoalele noastre locomotive să taie o vacă cu vițel. Această notă ne trebuie mult, deoarece *catastrofă* este o noțiune bine precizată în poetica tragediei, la vechii greci. (Cum știți, tragedia a ieșit întâi și întâi la greci.)

Dar zilele trecute auzeam pe mai multe persoane de condiție vorbind despre „tragedia" din strada Știrbei Vodă, adică unde două slugi au tăiat cu toporul pe un bătrân și pe fiica sa și au plecat cu banii. Se pare că toporul era armă de oarecare predilecție în tragediile lui Eshil, ca și la Știrbei Vodă.

*

Tragedie! care va să zică: nenorocire mare, cu vărsare de sânge și pagubă. Ceva foarte primejdios celor care fac, foarte dureros și distructiv celor care pat tragedia. Se pare că moartea silnică nu e obligatorie fiindcă și o moarte prin tuberculoză normal dezvoltată, ca la *Dama cu camelii*, tot tragică e, – nu? În scurt, tragedia e ceva foarte rău. Nouă și iubiților noștri, ne dorim din toată puterea să nu pățim tragedii. Firește, ne e milă, când tragedia se întâmplă altora, dar ne și interesează. Și cât de mult! Nu ne interesează numai atunci când le putem veni în ajutor și nici chiar numai pentru a învăța minte din pățania altora, ci ne interesează oarecum – dezinteresat. Reportajul cel mai bogat în grozăvii, acela se vinde mai bine. De ce să ne ascundem? – e, la mijloc, plăcere.

Fapte violente, de care nu ne socotim a fi în stare; coincidențe nenorocite, cum prea ușor se văd în viață; și răutate enormă; toate aceste sunt lucruri curioase; ne fac poftă totdeauna, să le știm de aproape. Curiozitatea mulțumită, plăcere pe care toți o știm. Peste curiozitate, admirație. Ne minunăm de energia acelor prin care se întâmplă tragedia, de energia violentă ca și de cea vicleană. Admirația pentru escrocii mari, ca și pentru asasinii mari, e o stare comun omenească. Admirația pentru escroci, firește, o ascundem mai puțin. Vărsarea de sânge e și uricioasă, ne e, oricât, mult mai străină. Tehnica escrocului ne apare mult mai apropiat umană și are haz. Imaginația și nervii escrocului îi înțelege majoritatea, fără efort anormal.

De la Schiller până la Wedekind, inclusiv – de altă parte, până la Conan Doyle și Edgar Wallace – literatura a lucrat pentru satisfacerea curiozității și admirației pe care ni le impun cei ce se bat îndrăzneț cu legile. Cercetării lui Schiller *despre cauza plăcerii pe care o dau lucrurile tragice*, i se cuvine acest adaos: de ce admirăm pe ticăloși și suntem curioși de ei, cu cât sunt mai ticăloși. Iar *tragic, tragedie* sunt vorbe din arta teatrului. De acolo au fost strămutate în viață și cu acea ocazie s-a văzut că și în teatru, ceea ce interesa mai mult era grozăvia faptelor; scandalul criminal.

Cu mijloacele moderne, admirația pentru scandalul criminal devine lesne: admirație pentru energie. Adică, patetic: ENERGIE! Voința deificată. Personalitatea, și mai multe nu. Scandalul tragic obține astfel aureola sublimului. Nietzsche, mă-nțelegi.

*

Nietzsche zisese cam astfel.

(Dacă v-aduceți bine aminte) acest autor, foarte cunoscut, înțelegea așa: că pe greci, oameni iubitori extrem ai vieții și ai frumuseții, cu nervii exagerat primitori în orice provocare a lumii, îi turbura până la chinuri existența însăși a durerii și a răului. Având ei o vocație suficientă, ori poate chiar exagerată, pentru artă și poezie, au găsit acelei turburări o alinare estetică.

Împăcare cu existența răului și a durerii nu-i posibilă unor oameni foarte delicați, decât prin exaltare. Filosofic și psihologic apare deplin justificată ideea lui Nietzsche, că muzica a fost mijlocul prin care răul și durerea au fost aduse a fi motive de artă, muzica fiind expresia cea mai potrivită a exaltării. Însă când tragedia apare esențial formată, la Eshil, ea ne arată că împăcarea cu ființa răului e posibilă

și alfel decât prin exaltare. Textul tragic însuși ne învață cum exaltarea a făcut loc contemplării. Contemplarea este o clipă de respect necondiționat față de lume așa cum este. Există un prestigiu al existenței ca atare. Fondul acestui prestigiu stă în acel complex de sentimente în sânul căruia se naște starea propriu-zis religioasă. Astfel, putem numi contemplarea o atitudine de panteism neformulat, în care binele și răul apar deopotrivă misterioase, deopotrivă necesare. Există o trebuință a spiritului de a privi cât mai ascuțit lucrurile, așa cum ne sunt date și impuse, inclusiv răul cel mai crunt și hidos, acel izvorât din voință omenească. Așteptând ca oamenii de stat și economiștii împreună cu moraliști să ne completeze, în sfârșit, o lume fără nici un cusur, ne luăm voie a ne întrema, din timp în timp, – la zile de sărbătoare, cum făceau grecii, și cum ar fi făcut Wagner – prin o rezignare metafizic poetică în fața *cusururilor* cu deosebire sensibile ale vieții. În sfârșit, aceasta e tragicul: durerea și răul văzute cu rezignare metafizică – ceea ce le face impunătoare; în definitiv frumoase. Aceste sunt delicatețele tragicului. Mai substanțiale sunt: curiozitatea și admirația, totdeauna generoase, pentru ticăloși. Așa încât tragedia are mult haz, în general, pentru orice fel de oameni.

Dacă e vorba a ne împăca, filosofic și estetic, sau măcar așa, de curiozitate, cu răul, va trebui să alegem răul cât mai violent, cât mai scandalos, ca să nu rămână îndoială cuiva că ne-a scăpat din vedere răul cel mai mare posibil. Contemplarea tragică trebuie să fie o oțelire prin superlativ; altminteri împăcarea cu răul nu ar fi suficient garantată.

Puterea misterioasă prin care totul există vrea să se întâmple fapte care ne ating foarte apăsat și pe care le numim: rău și durere. Remarcabil: răul și durerea se realizează câteodată, cu un fel de rafinament blestemat, prin voința oamenilor și din faptele lor. Remarcabil, – am zis; dar și deplorabil; însă excelent pentru tragedie. Ce s-ar fi făcut tragedia, dacă n-ar fi fost răutatea și durerea? Probabil că nici n-ar fi existat tragedie.

...Întrebări prea grele! De alfel pe noi ne interesează ceea ce este, așa cum este, realitatea cu regretabilele sale cusururi. Tragedia ne va arăta deci fapte rele și suferinți, iar făptuitorii tragici să fie ca niște puteri cotropitoare ale firii, nu cetățeni simpli foarte răutăcioși, sau virtuoși catastrofal. Ființele tragice nu sunt ca toți oamenii. Simțise aceasta, în vremea veche, artiștii și filosofii tragediei și făcuseră regulă, după judecata lor de atunci, că numai craii și împărații pot fi tragici. Noi, astăzi, înțelegem că omul tragic din născare e scos din normele cotidiane, un fel de zmintit, însă cu astfel de calități, încât îl iai mult mai în serios decât pe cel mai cuminte amic al d-tale.

Proștii și frivolii nu pot fi tragici, cum nu pot fi tragice maimuțele; proștii și frivolii copiază viața altora; și apoi sunt practici întocmai ca înțelepții. Tragici nu pot fi nici sentimentalii, cei care oftează și țipă la orișicât de mică zgârietură morală. Sentimentalii sunt mardaua din fabrica naturii, o perfidie ordinară a ei: ca și cum ar vrea să ne ademenească a crede că răul și durerea sunt un joc ușurel, diversiune în monotonia eventuală a banalităților vieții.

Enormitate și exces trebuie să fie, neapărat, în tragedie. Trei realizări depline ale artei tragice poate pomeni istoria: Eshil, Shakespeare, Dostoievski. Acești trei au imaginat cea mai măreață colecție de zmintiți admirabili, plini de magică seducție. În diverse timpuri, estetica coaforilor de teatru și a guvernantelor de ambe-sexe a ridicat obiecție că tragedia lui Eshil, Shakespeare sau Dostoievski este prea-prea. Obiecția e, cum vedeți, o prostie. Cei trei nu sunt nici prea-prea, nici prea puțin: sunt poeți tragici. Grozăviei în culme, ei știu să-i dea chipul sublim al necesității tainice care conține totul.

Este minunat, în sfârșit, că la toți trei găsim figuri și fapte cotidian familiare sau comice. Estetica coaforilor de teatru și a guvernantelor de ambe-sexe a concentrat și în acest punct multe prostii complicate, filosofice și istorice. Artistul tragic a simțit doar că întâmplările pașnice sau ridicule ale vieții mărunte sunt ca niște sticle măritoare între privitor și grozăviile soartei tragice. Vedeți: literatul franțuzit în *Demonii* lui Dostoievski; portarul beat și somnoros în *Macbeth*; paznicul bătrân care, culcat pe podul palatului lui Agamemnon, se văicărește de frig și umezeală, iar când deodată vede aprinzându-se în depărtare focul vestitor de căderea Troiei, strigă în culmea veseliei: acum nemerii și eu zarul ăl bun, de trei ori trei!

E frumos că atunci când se pierde simțul tragicului, poeții nu mai tolerează familiaritate – și, încă mai puțin, comic, în tragedii: vor tragic continuu, fiindcă altminteri, zice, nu mai e nobil și serios. Așa au gândit și lucrat literații europeni de la Renaștere înainte, socotindu-se datori a compune tragedii.

Erau tragedii moderate.

Goethe, un geniu aproape bizar al cuminteniei, scria în anul dinaintea morții sale, astfel: nu sunt făcut să fiu poet tragic; am o fire conciliantă. Cazurile curat tragice nu mă interesează, fiindcă aceste sunt din capul locului neconciliabile. Mie unuia, neconciliabilul îmi pare absurd.

Spunând acestea Goethe vorbea în numele a două veacuri trecute – cu excepția lui Shakespeare, se-nțelege – și a unui veac următor de pseudotragedii. E de altfel curios că poetul spinozist nu s-a gândit că frumusețea tragică este eminent panteistică; ea se realizează dincolo de bine și rău, dincolo de măruntișurile vieții sociale. Goethe ne-a dovedit în vorbele acelea izvorul tragediilor clasice ale francezilor și celor care i-au imitat, apoi a dramei burgheze, a piesei cu teză; a teatrului serios, va să zică, din timpurile noastre.

Ce aveau a face cu tragicul disciplinații, pașnicii și realiștii burghezi Corneille, Racine, cu toată familia lor, ce avea a face cu tragicul un *Staats* și *Hofrat* de la o curte germană din veacul XVIII, sau un burghez confortabil, prevăzut cu apetituri organice și morale foarte simple în al XIX-lea și al XX-lea?

*

Cel mai puțin artist, poate, dintre grecii celebri, Aristotel, a spus că efectul tragediei este de a ne izbăvi de frică și de milă. Mai lămurit decât atât nu cred că s-ar putea arăta că ambiția artei tragice este a preface grozăvia și urâtul moral în frumusețe; – până la așa măsură a avut poporul grecesc exagerată vocația estetică.

Cei mai consecvenți în linia tragicului conciliant, pe care o indicase Goethe, sunt astăzi americanii. Ei judecă cu pietre sau cu revolverul pe artistul care ar risca sfârșituri tragice. Am ajuns așa că avem în fine un tragic confortabil garantat.

Avem, prin urmare, rezultatul: tragedia nu scormonește mila și frica, ci din contră. Milă și frică simțim când aflăm că Pipina a împușcat pe Puppa, iar pe scenă când se dă *Dama cu camelii*. Crimele și nenorocirile, reportajul criminal adică, sunt hrană spirituală pentru oamenii ce nu sunt miloși din fire, au așadar trebuință a fi gâdilați tare la punctul milei. Celor miloși le trebuie tragedia, care izbăvește de milă și frică. Locul lor este la Teatrul Național.

Adevărul literar și artistic, nr. 589, 20 martie 1932, p. 1.

ARTA CARE SCANDALIZEAZĂ

Fără îndoială, ați luat seama cât de comod vine cubiștilor și futuriștilor să se amuze pe seama esteticii academice. E aci o frumoasă malițiozitate istorică.

Mândra învățătură profesorală a dictat, în seculară persistență, idealizare sublimă și a condamnat, cu dispreț nobil, copiarea naturalistică. Arta școalei avea funcțiune filozofică. În timpuri mai vechi se zicea: „idei"; în locul „ideilor" a pus, în zilele noastre, istețul sculptor Hildebrand cuvântul *reprezentări*, pentru a servi docililor vechea mâncare, dreasă cu terminologie psihologică modernă. De mult cuvântul *idee* începuse a mirosi greu. Inocenta viclenie a înlocuirii termenilor este binevenită celor ce vor să pătrundă cât mai simțit contrazicerea ce trebuie să dizolve clasicismul, în doctrină și în practică.

Cultul „ideii", primatul elementului spiritual, oroarea, deopotrivă energică și vagă, pentru materia sensibilă, respectul pompos către așa-numitul „desen", afișarea unei delicateți scrupuloase teribil pentru „frumusețea liniei", răceala dezaprobatoare față de culoarea viguroasă – astfel a sunat prin veacuri predica academistă. Însă acestea erau vorbe; de ele sunt mai întâi răspunzători filozofii frumosului, precum și alți literați.

Gânditori de diverse calități, dar prin esență oameni de pe dinafara artei, au înființat acel idealism, atribuindu-și funcțiunea de a descoperi un bun-gust valabil pentru toată piața pământească, sau poate și dincolo, de a legifera, cum se zice, distincția nobilă, în confecționarea și evaluarea artei. Școala de artă a adoptat reglementul idealist. În afară de școală, arta urma a trăi sub fatalitatea cerințelor ei particulare. Între ambițiile născute de fantezia eminent neartistică a filozofilor și altor literați, și necesitățile proprii ale artei, fierbea înăbușit o luptă: artiștii erau, orișicât, oameni ai ochiului, deci ai fantaziei plastice, și de la primii pași ai artei europene, adică de la greci, până la pictorii impresioniști, oamenii acestui meșteșug nu au făcut decât să se ostenească a arăta obiecte – obiecte și nu idei. Numai artiștii slabi de constituție s-au conformat reglementului dictat de deprecierea culorii și, în general, a detaliului care individualizează. Când vizualitatea europeană se deșteaptă a doua oară, la sfârșitul veacului XV, sub auspiciile unei mari porniri de inovare în toate direcțiile spiritului, artiștii luminați de învățătură științifică, ca Lionardo sau L. B. Alberti, explicară, și teoretic, dorința supremă de a arăta obiecte. Tratatele lor

de artă spun încântarea naivă de relief; și cu preciziune aproape copilăros febrilă se precipită acei meșteșugari să-și lămurească mijloacele de a apuca obiectele și a le înțepeni în o viziune pipăită. De atunci arta a mers, sumar vorbind, tot spre opticul pur.

Înțelege cine nu are mintea prea superficială că drumul acesta trebuie să fie lung, exploatarea de istov a unui asemenea domeniu al sensibilității fiind un proces ce se desfășură în amplificări pe care deloc nu le putea prevedea idealismul academic.

Filozofii urmau neturburați a organiza, de dinafară, arta, repetând cu solemnitate neobosită primatul ideii, al desenului, al formei ideale, și stăruiau a prezenta amănuntul de relief, culoare, lumină – în scurt: „inferioara materie", ca un obstacol vrăjmaș în calea curatei frumuseți. Cubiștii și futuriștii pot face acum un nas lung idealismului academic, fiindcă ei – ei, în sfârșit, au dezlegat arta de obiectul perceptual, tocmai; au mântuit-o de grosolana vizualitate, au dat aripi „ideii", au mutat arta din ochi în cap: *das Geistige in der Kunst*[1], cu vorba foarte semnificativă a lui Kandinsky. Astfel, a cui inimă ar trebui să salte mai sus în veselia triumfului, dacă nu inima filozofilor, totdeauna vechi, ai artei? Uite, imaginea din cap; uite, în sfârșit, ideea pe perete.

În nevinovăția lor artistică, filozofii nu știuse ce voiau. Când a sărit capacul și diavolul din cutie s-a repezit în toată lungimea resortului logic, estetica școlii a izbucnit în râs nervos, care s-a exasperat, apoi, firește, în țipăt de indignare. Fusese în adevăr inocență la temelia esteticii filozofilor. Nu-l tăia capul pe filozof, cum ar fi la față ideea, linia, forma pură, realizată grafic și plastic, fantazia omului filozof fiind prin excelență sărăcuță în această direcție. Iar ceața prestigioasă a idealismului estetic făcea, nu numai pe filozofi și alți literați, dar și pe artiștii școlii, să nu vază că arta pe care filozofii își închipuiau că o teoretizează, iar artiștii că o realizează, nu făcea decât să arate, așa ori așa, obiectele, astfel cum sunt date viziunii normale, viziunii practice, viziunii mediocre.

La baza artei clasice stă trebuința elementară de a recunoaște obiectele.

Când estetica filozofilor, contrasemnată de artiștii academici, învață, cu umflată vorbă, că substanța operei de artă este ideea, și scoate frumusețea din îmbinarea tipului cu eternitatea, înțelegem pe loc mașinăria întregii înțelepciuni tradiționale despre artă: e justificarea vechii voluptăți filozofice, de a defini și clasa, voluptății simplu practice de a recunoaște obiecte. Abilul academist Goethe a tradus numai emfaza termenului „idee" prin emfaza conceptului nou de „lege" – *etwas Gesetzmässiges*[2]! – pentru a fixa în gust modern semnul sigur al operei, respectiv al impresiei de artă.

*

Pentru singularitatea ei chiar, merită semnalată superba glumă pe care arta cea mai nouă o aruncă esteticii celei mai vechi. Dar la această amuzantă coincidență a cubismului și a futurismului cu postulatele pe care, din perfectă candoare, le-a dictat prin vremuri estetica filozofilor, arta a ajuns pe căile ei neștiutoare de estetica școlii.

Afară de câtiva izolați anticipatori, ca Rembrandt, cu straniile sale exprimente optice, ca Vélasquez cu noutățile lui în simțirea aerului și a diversității luminilor, sau Goya, păstrătorul eminent al acelor noutăți pe deasupra sterpului greco-romanism de la începutul veacului trecut – arta europeană a fost un studiu al lucrurilor, până atunci când pictorii impresioniști, desigur cu inegal de clară voință, au arătat că acest studiu fusese întins până la istovire.

Arta clasică, ca și prelungirile ei, izola obiectul în un mediu abstract, în afară de calitățile aerului, cu o lumină compusă convențional, și smuls din legăturile și topirile în care se oferă lumea adevărată a ochiului – într-atât arta aceea căuta, cu toată grija, schema și identificarea obiectului ca tip.

Cu atât mai tare se învederea neglijarea obiectului izolat, așa cum îl dă percepere dominată de o atenție practică, cu cât arta mergea în sensul vizualității curate. Impresionistul care făcea de douăzeci de ori claia de fân sau catedrala, la toate ceasurile din zi, sub toate stările cerului, pointillistul care desfăcea grupele vizuale până în cele mai mărunte scânteieri de culoare, au lucrat la anularea obiectului ca imagine delimitată în intenție practică.

Privit în cadrul larg al istoriei spiritului european, impresionismul a fost un semn de eliberare manifestă a artei de practică și de știință. Ca și revolta simbolismului contra graiului discursiv, ca și spargerea sintaxei și vocabularului muzicii tradiționale prin opera lui Wagner, pictura impresionistă întrupează aceeași silință fatală de estetizare a artei. În linia aceleiași necesități istorice merg artiștii futuriști și cubismul, fenomene evident rezultate din logica vieții stilurilor. Neglijarea progresivă a obiectului trebuia să ajungă la ruperea lui violentă. Liberată de viziunea obiectului practic, această artă se întemeiază pe așezarea formelor și tonurilor după înrudirea accentelor emoționale. Savoarea impresiei dictează construcția. „Simfoniile“ lui Whistler au fost, în acest sens, profetice.

Înviorarea artelor se face prin anexarea de domenii nouă ale experienței sensibile, și prin revoluții în metodă.

„Conștiința noastră împrospătată ne împiedică a socoti omul ca centrul vieții universale. Durerea unui om nu e mai interesantă decât durerea unei lămpi electrice care suferă în tresăriri spasmodice și țipă cu cele mai sfâșietoare expresii ale culorii... În intersecția planurilor unei cărți cu muchiile unei mese, în liniile drepte ale unui chibrit, în cerceveaua unei ferestre, stă mult mai mult adevăr decât în împletitura mușchilor, în toate sânurile și în toate coapsele eroilor și Afroditelor. Numai prin alegerea unor subiecte cu totul moderne vom ajunge a descoperi idei plastice nouă.“

La nici una din marile prefaceri în artă nu a lipsit justificarea teoretică: Joachim du Bellay, Malherbe cu Boileau, Lessing, Herder, Goethe cu Schiller și Humboldt,

Schlegel, Hugo, Wagner, Flaubert, Mallarmé cu Paul Valéry, Cocteau, în sfârșit... Este explicabil că justificările teoretice ale artiștilor nu ating mai niciodată direct publicul; târziu numai ajung ele la dânsul, diluate, adesea și răsuflate. Însă, cel ce se amestecă să judece e obligat a cunoaște. Întru nimic nu sunt mai puțin hotărâte, nici mai puțin inteligente, manifestele futuriste decât documentele estetice semnate de cei pe care i-am pomenit din timpuri vechi.

Trebuinței de a scăpa de apăsarea sterilă a formelor uzate, cubismul i-a dat satisfacerea cea mai energică: în locul geometriei sinuoase, întrebuințată până la ultimele resurse, linia dreaptă și muchea arhitecturilor fabricate de om. În afară de această opoziție de radicală claritate, necesitatea neîndurată de a lărgi experiența artistului ne-a îndreptat spre viziunea ochiului primitiv, sau copilăresc, spre stilizare extremă, caricaturală, cu deosebire spre viziunea interioară. În aceeași direcție ne duce curiozitatea de a anima formele dând cuvântul mobilității. Învederat imaginea interioară este prin esență mobilă; întretăieri, suprapuneri, încălecări sunt aspecte normale ale viziunii interioare.

Atât ar trebui să fie, astăzi, înțeles, că nu există obiecție valabilă în calea pornirii necesare de a lărgi continuu cuprinsul experienței artistice, ca și al oricărei alteia. Asemenea aparente obiecții nu încap decât în spiritele de pe dinafara artei. Viziunea externă sau imaginativă a copilului, a primitivului, a delirantului stau, cu același drept, în fața necesităților curat artistice, ca și aceea a europeanului matur, normal. Un „nu vei trece mai departe“ nu are sens aici.

„Toate lucrurile neînsuflețite ne descopăr în liniile lor liniște sau nebunie, veselie ori tristețe. Aceste felurite tendințe dau liniilor care ni le arată un sentiment și un caracter, fie de stabilitate, fie de ușurință aeriană. Fiecare obiect arată prin liniile sale cum s-ar descompune urmând pornirii forțelor sale. Această descompunere nu e cârmuită de legi fixe; ea se schimbă potrivit personalității caracteristice a obiectului și emoțiunii celui care-l privește. Există, în adevăr, împăcări și bătălii ale liniilor și planurilor, potrivit legii emoționale care stăpânește tabloul.“

Pentru a deschide drum înțelegerii unei estetici nouă, formulările cele mai generale sunt și cele mai de folos pentru cel nepregătit. Aceste formulări îl vor face să asculte, mai cu răbdare, când i se spune că noua operă de artă imaginează pe privitor instalat în miezul ei, sau, mai grozav: „Vreau o pictură care se respiră ca muzica sau ca eterul“, și: „O linie poate exprima un obiect fără a avea vreo asemănare grafică cu dânsul“ (Lucien Laforge).

Nu se potrivește a cere profanului – și profan este, în acest caz, orice cunoscător rutinat și dogmatizant al unei arte vechi – și să fie receptiv și drept, când dintr-o dată e pus în fața unei lucrări al cărei punct de plecare și metodă nu pot fi închipuite de dânsul. Dar e adevărat, de altă parte, că teoria și critica tradițională fac totdeauna un zgomot scandalos și nu lasă pe amatorul curios a lua cunoștință de justificările artiștilor noi. E joc de nervozitate; pe unelocuri și calcul pe piață. O artă nouă e fenomen penibil criticii, mai mult decât amatorilor și publicului de masă. Înțelegem, cu deosebire, cât de penibilă trebuie să fie criticii îndărătnice o artă care, sfărâmând lucrurile, suprimă criticului orice pretext de a povesti „subiecte". În asemenea supărare, rezistența criticii poate trece departe peste marginile sincerității.

Ultima prefacere în artele ochiului s-a făcut sub autoritatea muzicii și arhitecturii. Omul cu totul nedeprins cu efectele acestei prefaceri, pentru a face primul pas sigur, să se gândească la ornamentică și la arabesc.

Prefacerea e de ordine esențială; logica ei este întreagă. E echivalentă cultului pasionat al reliefului, pe care-l descoperea ochiul pictorului european la sfârșitul veacului XV. Toate elementele viziunii, în funcțiunea lor artistică, au o biografie complexă, cu răstimpuri seculare sau milenare. Învățații ne vorbesc de o asemenea prefacere, de exemplu, pentru epoca paleolitică: în vremea aceea viziunea artistică se orienta, cum se pare, în sens contrar reliefului. Pentru că noua prefacere implică o polemică contra fixării obiectului, contra imobilizării spațiale, înțelegem simptomatica silință a picturii de a fi plată: e vorba, pentru ea, de a învăța o nouă viziune, în care se îmbină ceea ce fizic se vede cu ceea ce numai se amintește vizual.

Oricând, modificările care interesează temeliile chiar ale unui domeniu de experiență sunt motiv de neînțelegere și supărare. Inevitabil publicul cedează, în sfârșit, oamenilor de meșteșug.

*

Berlioz scrie că preludiul în *Tristan* îi e neinteligibil cu totul.

A șaptea simfonie a lui Beethoven, la început insistă curios în repetarea unui *fa*. Un abate iezuit, gentil compozitor bisericesc, zicea la prima audiție, către un vecin: „Tot *fa*, și iar *fa. Apoi dacă nu-i dă nimic prin cap! N-are talent, tipul!" (...es fällt ihm eb'n nix ein, dem talentlosen Kerl!).* Pentru aceeași simfonie, Weber declara pe Beethoven copt pentru balamuc.

Manifestul futurist afirmă prudent și modest: „totul e convenție în artă; adevărul pictorilor de ieri este, astăzi, minciună".

Arta e ocupație veche; îi șade bine să fie înțeleaptă, în sfârșit. Destul a dogmatizat clasicismul cu nervozități copilărești.

*

Expoziția de dăunăzi a lui Marcel Iancu mi-a reîmprospătat observații, gânduri și însemnări de acum douăzeci de ani. În construcțiile acestui artist, ochiul și rutina arhitectului întăresc semnificativ ingeniozitatea și consecvența viguroasă a zugravului. Curios și interesant noroc, care așează pe acest meșter așa de bine cu linia logică a artei celei mai nouă. Înțelegem: cea mai nouă nu după cronologia pieții.

Adevărul, nr. 14812, 14 aprilie 1932, p. 1.

GOETHE ȘI CONCURENȚA

Pe piața românească Goethe se găsește, mai întâi, în inferioritatea comună tuturor compatrioților săi de aceeași meserie: publicul de aici nu citește nemțește. La noi, literatura germană a fost totdeauna ținut minoritar. A știut bine nemțește o duzină de junimiști; însă nici în cercul lor, cultura germană a acestor puțini n-a avut mare putere de convingere. A citit bine literatură germană, un timp, burghezimea evreie de la noi, mare și mică; de vreo douăzeci de ani această burghezime se francizează în tempo grăbit. Transilvănenii, români ori sași, sunt afară din cauză.

Ce s-a putut face mai efectiv aici, pentru pomenirea lui Goethe, sunt fără îndoială traducerile din lirica acestuia: oricât s-ar zice de universal acest om, sincer lizibile, din tot scrisul său, sunt astăzi, afară de unele părți din *Faust*, versurile lirice. Nici un german cultivat și cu mintea liberă nu deschide, dacă nu e literat de carieră, un roman de Goethe, nici *Dichtung und Wahrheit*; cu atât mai puțin *Teoria culorilor, Călătoria în Italia* sau corespondența cu Schiller. Interesul pentru teatrul lui Goethe e din ce în ce mai problematic. Însă poezia lui Goethe a avut un sunet nou cu totul, așa cum a avut scrisul lui Eminescu în limba românească, cum are acum al lui Arghezi. Sunt începători de stiluri nouă. Se pare că începători de aceștia au sorți de durată mai mulți decât scriitorii care repetă numai tradiții stilistice, cu oricât de frumos talent ar face-o.

Proza lui Goethe, în total, e neutră și flască: surprize de nici un fel; nici diversități de ritm, nici frază care să culmineze, nici un cuvânt strălucitor neașteptat. O pastă cenușie, ce alunecă în monotonă prelingere. Pateticul din *Werther* sau din articolele de artă ale tânărului sunt astăzi secate de farmecul juvenil pe care îl vor fi avut.

Aproape oricine știe că frumusețea prozei germane șade în altă parte: la Lessing, la Heine, la Nietzsche, la Mommsen chiar. Acum îndată vom avea ocazia a pomeni un soi de proză germană care umblă cu tot dinadinsul să fie frumoasă – proza literaților germani care, între alte materii sublime, tratează despre Goethe.

Acelor care, cel puțin în zilele comemorative, s-ar gândi să deschidă cărțile acestui poet al cărui nume obligă, le stă în drum baricada compactă a eseiștilor germani, susținută de voința robustă a negustorilor de hârtie tipărită.

Altădată, și timp îndelungat, studiul literaturii și artei s-a făcut la germani în spirit erudit. La originile acestor studii, în țările germane, întâlnim exegeza teologică. La francezi, studiul literaturii s-a născut din polemică estetică, la germani din controversă istorică.

Din aceste începuturi a urmat că în Franța istoria și critica literară au crescut în sensul beletristic, în Germania în cel filologic. Aci, monumente de erudiție subtilă; dincolo, cercetări rafinate asupra omului moral și minuțioase precizări ale gustului. Între cele două țări a fost o întrecere de minunată rodnicie. De vreo optzeci de ani, francezii dau studiilor literare substanță erudită, însă germanii, de vreo douăzeci de ani, pare că nu vor alta decât să le înece într-un patos cleios și fad – din ambiție de eleganță, probabil. Poate că, în această actuală poftă enormă de a se glorifica prin patos, să fie și un reflex îndepărtat al originii teologice a studiilor literare în limba germană: este ca o împrăștiare a stilului predicii – stil care a determinat, se pare, și tehnica declamației versurilor și a prozei în gimnaziile germane.

Actual găsești pe piața nemțească cărți și despre filozofia dreptului, compuse în tonul și după fasonul aprins al *Cântării Cântărilor.* Firește, subiectele de artă și literatură vor fi cântate cu crampe sublime. Goethe este culmea subiectelor nobile: pe nemțește: *vornehm.*

Mai mult de cincizeci de ani a fost cultivat acest subiect cu un fanatism sever – *Goethephilologie.* Din acea fierbere savantă și din ambiția progresivă a interpretării congeniale, a ieșit eseistica pompoasă despre Goethe, o exploatare literară care domină azi librăria germană; și, inevitabil, produsele sale se exportă. Goethe e omul docentului cu jacheta impecabilă și ciupici de lac, a docentului de Berlin, prin excelență. Este ca un regiment de gardă al literaților: învățați subțiri, care fac lecții și scriu despre Goethe. Foarte de sus privesc ei „simpla biografie“, „istoria vieții și a operelor“, categorii învechite și vulgare ale bieților dascăli învățați de pe vremuri. Eseistul subțire întreabă – *vornehm!* – de „sensul spiritual al existenței lui Goethe în genere“, de „ultimele constituiri și motivări ale spiritualității“ (die letzten Beschaffenheiten und Beweggruende der Geistigkeit) „fenomenului originar (*Urphänomen!*) Goethe“; sau, ca să zicem așa, în definitiv: „de înțelesul pur, de ritmică (vezi bine) și importanța (*importanța* e traducerea mea, revoltător de banală, a marelui cuvânt: *Bedeutsamkeit*) „ființei“, și altele, și altele, și altele, multe dar de aceeași putere. Vorbim, cum am spune, de „Ideea Goethe, proiectată în planul etern semnificativului gând (*die Ebene des zeitlos bedeutsamen Gedankens*).“ Atât. Nu-i așa?

Și apoi, la fiecare pas: *Gestalt, Gestaltung, Gehalt* – dar mai mult decât atât: *Begnadung* (har, cum zicem noi, iar germanii normali zic: *Gnade*, ceea ce, evident, e cam prea simplu) – silabe fericite pentru imn, odă sau predică. Bag seama că ghicim, în aceste superbe baloane verbale, o trebuință imperioasă de-a intimida pe profan, înfățișându-i greutățile grozave ale inițierii – un înfricoșat vocabular de descântec.

Nu cred că greșim închipuindu-ne pe cititorul german sedus, de preferință, prin sperietură. Este o docilitate militară în joc.

Mi s-a părut totdeauna că nici o altă vorbă lată nu amețește mai pernicios pe ascultătorul inocent ca vorba *Unitate.* Nu mai e nimic de salvat: *unitate* a ajuns o vorbă lată în eseistică, și printr-însa. Fără îndoială, păcatul a plecat din filozofie.

Un goetheist extrafin nu permite să existe măcar un rând de Goethe în care să nu fie El – El întreg. Și, dincolo de scris, unde te-ntorci, dai de Unitate. Ori făcea copii fetelor din sat de primprejurul Weimarului, în concurență cu Karl August, ori scria bilețele Pivnițelor lui Auerbach pentru câteva lăzi de Bordeaux, ori își lua vânt pentru „O saehest du, voller Mondenschein!“[1] – tot numai *Unul* e – un *Schicksal*[2] unic – aceeași *Bildnerkraft*[3] – același *Daimon* – aceeași *Eigene Gestalt*[4]. În definitiv, chiar cu mai puțintică filozofie, te poți arunca a zice frumos: toate sunt una. Pe de altă parte, și dacă se mai slăbește cititorul din mâinile goetheistului, își va spune omul, pe înfundate, că, la așa grad, generalizarea încetează a fi interesantă. Dar, în definitiv, este, nu știu cum, foarte frumos să scrii: *„Goethe selbst wollte GESTALTER sein.“*[5] Ai zice, dumneata, poate: *Künstler.* Nu așa! Fiindcă, de altfel, nu se mai zice nici capodoperei *Meisterwerk;* se zice: *Meistergebild.* Vezi! Și, dacă vezi, pricepi că este o întreprindere teribilă să scrii despre Goethe în mod demn, în sublim continuu. Goetheistul se riscă a ne spune primejdia uriașă a întreprinderii, deci calitatea ei eroică: Nici o iotă din Goethe nu poate înțelege cine nu poartă în suflet o imagine totală a lui Goethe. Așadar: trebuie să fii în stare a trăi pe Goethe în total, apoi să ai simțul limbii și al poeziei. Iată un mister strașnic, de care simplii istorici literari care nu operau în sublimul permanent, vorbeau cu simplicitate, de nesimțitori ce erau... „Respect și Entuziasm“, ne învață goetheistul, sunt condițiile înțelegerii literare. Eseistica se practică în dispoziții liturgice. Efectul cel mai evident al procedării prin respect și entuziasm, este că eseistul vorbește înalt și în ascensiune continuă, precum ați văzut, sau precum vedeți acum: „în naturile clasice, expresiunile conștiinței formative nu sunt decât indicele fidel a ceea ce se întâmplă în dedesubtul și în adâncul obscur, e strălucirea fierbințelii, Logosul Erosului lor. Atunci Logos și Eros nu sunt contraste necesare, ci numai diverse grade de strălucire ale aceleiași stări.“

Logos și Eros: asta nu se înțelege cu una, cu două. E grecește. Însă tocmai d-aia: *pour l'amour du grec*, o damă sărută pe un savant. Mai măreț încă: îi cumpără cartea. Șapte sute nouăzeci de pagini în octav de dicționar – fără pic de exagerare. N-am socotit paginile registrului alfabetic al ideilor sublime cuprinse în carte. Eseistul e modest: se gândește că o asemenea biblie nu se poate citi, cu viața de astăzi, din scoarță în scoarță, în fiecare lună; admite ca profanul să se mulțumescă a o consulta, și-i face scara analitică a înțelepciunilor sublime.

...Dacă nu vă e clară chestiunea cu Logos și Eros și nu vă mulțumiți nici chiar cu indicațiunea prețioasă că Logos și Eros sunt, când căutați bine, unul și același lucru – tot sublima Unitate, săraca! cum îi iese ei dreptatea pretutindeni! – căutați puțin mai departe (vorbesc, cum ați luat seama, de *Goethe* al regretatului Friedrich Gundolf, și foarte puțin de al lui Simmel, pe care-l regretăm încă de mai mulți ani decât pe cel dintâi), până acolo unde găsiți că în definitiv Goethe – *Goethe als Gestalt* – este ca un glob (*Kugel*); și în acest glob se întrevăd niște zone. Dacă te uiți bine la aceste zone, vezi că sunt formate: 1) din conversațiile lui Goethe 2) din scrisorile sale 3) din operele lui literare. Toate aceste sunt așa cum le vedeți; dar lucru însemnat e că ele sunt – Goethe.

Simțiți, în sfârșit, de ce e vorba: ca să scrii despre Goethe, citești mai întâi ce a rămas scris de la el, cât te vei pricepe mai bine; și gândești despre ce ai citit, cum te va lumina Dumnezeu.

Există o vorbă nemțească veche, foarte simpatică, nicidecum sublimă: a da cerurile de-a rostogolul *(die Himmel kreisen lassen)*. S-ar traduce în actual: a face articolul la ușa unui panopticum combinat cu muzeu de surprize.

Nu vreau să înțeleagă cititorul că am vrut numai să râd împreună cu el. Gundolf și Simmel au fost oameni folositori în meseria lor. Dar în orice afacere omenească trebuie să facem partea unei tradiții oarecare, sau a mai multor. Eseistica germană a căzut cu puterea strașnică a soartei peste cei doi vrednici literați. Iar cărțile lor cad cu greutate proporțională asupra cititorilor care umblă după cultură sonoră. La câți din aceștia nu le mănâncă eseistica timpul în care ar putea citi din Goethe!

Și s-au pornit juni literați, aici la noi, să soarbă patosul eseisticii nemțești, ca pe o grijanie suprem inspiratoare.

Un român, în care cinstea spiritului și agerimea se întâlniseră într-o armonie rară, a făcut, în chip exemplar, icoana beției de cuvinte. E interesant istoricește că, acum, acest viciu ne revine pe cale germană.

Adevărul literar și artistic, nr. 593, 17 aprilie 1932, p. 1.

REVOLTA SEXUALĂ, PE ENGLEZEȘTE

O notă despre D. H. Lawrence: „Lady Chatterley's lover“

A fost, oricât, o mică febră de librărie.

Toată lumea curioasă de cărți, într-un fel sau într-altul, vorbea de Lawrence, iar unii îl cumpărau. Toți, dar mai ales toate, năvăleau să-ți spuie că l-au citit sau îl citesc, stimulați și stimulate de un *point d'honneur* explicabil la orice popor creștin, o dată ce e vorba de sex. Câteva femei cu delicatețea întârziată și aspirații nesigure, adoptase să murmure că le e rușine să ceară cartea în prăvălie. În orice caz, se împrumuta energic. Cititori și cititoare erau, de astă dată, informați eminent și în scurt timp. Nici că se putea altfel.

Sunt în discuție – adică, în romanul lui Lawrence – probleme de mare încurcătură.

După ce a inventat și a aplicat, până-n capăt, pudoarea, i-a venit acum, pe semne, omului european vremea să o critice. Cu o insistență irezistibilă, se întreabă el astăzi: Ce ne facem, în sfârșit, ca ființe civilizate, cu organele sexuale și funcțiunile lor, cu vorbele neaoșe care le denumesc, în fața trebuinței de adevăr, care și ea este o obligație irezistibilă a civilizatului, și sub împărăția rușinii pe care a întărit-o în noi, cu atât de curioasă înverșunare, creștinismul?

Dacă au avut norocul să se afle printre popoare rămase, cum se zice, mai aproape de natură, românii sunt, și ei totuși, interesați în această cauză a reformării dragostei sexuale. Este drept: pentru vorbele sexuale, sistemul nostru de înjurături, care deține un procent atât de considerabil în stilul zilnic, face ca, și cele mai păzite urechi feminine să fie familiarizate cu acele vorbe, de nu chiar blazate în privința lor. Și în treacăt spus: minunatul uz al sudălmii ca expresie pentru cea mai plină aprobare admirativă, ar putea constitui românului un avantaj deosebit în încercarea lui Lawrence de a câștiga vocabularului sexual neaoș un prestigiu patetic. Întru atât numai sunt eu încă puțin pesimist, că nu cred să fi având românii, și încă mai puțin româncele de astăzi, curajul originalității și independenței lor reale, în acest punct, și că sunt încă, mai mult decât e bine, supuși autorității Occidentului: astfel că pe români, dar mai ales pe romånce, îi va fi impresionat cât nu trebuie să afle din cartea englezului cum, acolo, în societatea cea mai bună, bărbatul discurează abundent despre *phallus* și *penis* în auzul cucoanelor. E păcat că, și pentru această revoluție, să ne trebuiască cuvântul de ordine de peste hotare, uitând cât de tari suntem aci prin noi înșine. Tocmai: ar fi ocazie frumoasă pentru a le arăta englezilor că noi nu suferim vorbe cărturărești în materie de sex, ci știm să o dăm numai drept pe șleau. Englezii s-au oprit totdeauna la compromise. Producătorilor noștri magistrali de text erotic li se deschide astăzi o mare pricină de vorbă.

Este amuzantă, însă și deplin logică, întâmplarea că un englez, tocmai, scrie acest manifest al revoltei sexuale. Desigur nu trebuie uitat că pe vremea reginei Ana literatura englezească îndrăznea multe de toate. Tirania *shockingului* nu e lucru prea vechi; în schimb ea s-a exercitat cu strașnică putere. Acum s-a sfărâmat și această tiranie; regretatul tânăr Lawrence dansează pe ruinele ei o Carmagnolă grav sentimentală. Firește, elaborarea tiraniei a durat lungă vreme; Lawrence e mulțumit și mândru că poate invoca refrenul „*But – Celia, Celia, Celia, shits*“ (verbul refrenului corespunde exact latinescului *cacare*) dintr-un poem de dragoste al marelui Swift. Vedeți cu cât mai violentă e revoluția moralistică engleză, decât cea politică.

Nu se putea să nu turbeze fantazia omului, gâtuit de puritanism. Și turbarea lui Swift nu e decât profunzime psihologică. Ne aflăm dar în linie consecvent engleză, când amantul adoră pe Lady Chatterley *și* pentru funcțiunea excretorie de care exclama Swift în pasionată repetare. Și este, în definitiv, impresionant cum Connie Chatterley – o lady perfectă – savurează studios și micrologic faptele sexuale și, în fine, sărută cu un fel de avânt religios organul intim al lui Mister Mellors, pădurarul moșiei sale. Apoi, cum era de așteptat, erotica englezului e sfințită cu lirism în manieră biblică.

Vor râde rablezian continentalii crescuți în spirit galic: nu se poate altfel. E deprindere veche. Civilizatul european a fost adus să scufunde sexul în comic și ridicul. Teribilă dușmănie asupra instinctelor. Toate instrumentele disprețului și batjocurii au fost arme în milenara vrăjmășie asupra vieții sexuale; și cu strategia batjocurii s-au combinat curios invențiile ipocrite și crunte ale geloziei. Bătaie de joc dintr-o parte, cruzime și patimă gravă din partea cealaltă: straniu neasemănat e conflictul comediei sexuale a civilizatului. Totuși este o frumoasă originalitate, că am reușit să formăm adevărate virgine creștine; fiindcă, chiar stilizate de spiritul anecdotei, mireasa care în noaptea nunții s-a cățărat disperată sus pe un dulap și a tremurat scâncind acolo până s-a făcut ziuă; sau cealaltă care a zmuls fereastra și a început să urle la stradă: săriți că a înebunit domnul! – poartă limpede pecetea autenticității logice, potrivit moralei sexuale tradiționale.

O contrazicere paralelă acesteia din morala sexuală s-a prelungit secular în estetica europeană. Platonică, creștină, în sfârșit academică, învățătura filosofică despre artă a organizat disprețul simțurilor, persecutând plenitudinea formei, vigoarea culorii, naturalețea hotărâtă. Incolorul și, în general, nesenzualul; acesta a fost idealul suprem, ținta divină, dictată artistului. Estetica academică s-a întemeiat pe o polemică contra simțurilor.

Uricioasă nerozie de impotenți – și cât de caracteristică! – a fost academismul. Negarea așa-zisei materii, disprețul țărânii trecătoare –: ce dezgustător mucegăită trebuie să fi fost elita intelectuală căreia i-a răsărit în cap asemenea radicalism fleșcăit!

Cel puțin în viața sexuală, ascetismul a dat monstruozități prestigioase și indirect a rafinat admirația perversă față cu cele mai înalte grade ale urâtului... Academismul în artă a fost o ciupercă de definitivă stârpiciune. Vitalitatea însăși a instinctelor artistice a măcinat și, în sfârșit, a spulberat academismul. În morala sexuală, reechilibrarea nu se poate obține tot atât de lesne.

În practică, și în ascuns carevasăzică, multe acomodări au fost posibile; în principiu și la suprafață au înflorit posibile grimase, în partea femeilor mai întâi. Între morala sexuală și practica sexuală, europenii se târăsc în atitudine falsă și strâmbă. Nu toți egal, din fericire. Protestanții și catolicii au ajuns atât de rău, încât să se încurce serios în rușinoasele caraghioslâcuri ale freudismului, – un episod de care noi românii putem râde din toată inima, cu mândră satisfacție. Pe temeiul aceleiași sănătăți, nu ne putem afecta prea mult revolta sexuală scrisă de un nenorocit băiat englez, bolnav, foarte necăjit, cum bine se simte în cartea lui naiv transparentă, necăjit de multe experiențe triste și mai întâi de acele sexuale. Și le cercetează cu un zel înduioșător. L-a supărat foarte conflictul sentimental între o viață sufletească cu orientare platonizantă și brutalitățile, cum se zice, ale dragostei fizice, atât de complect batjocorite și afurisite creștinește: apoi, dar poate și mai rău, l-a supărat ignoranța și lipsa oricării virtuozități, la bărbați ca și la femei, în domeniul operei sexuale. Nenorociții de occidentali n-au avut parte de un *Kamasutram*. Și doar sparge ochii oricui are spiritul întreg, că omului arta și tehnica îi sunt fatalitate până și în realizările instinctului genital.

Drăgălaș și cuminte învăța Jahel pe Jacques Tournebroche: „Cette fois, soyez moins emporté, et ne pensez pas qu'à vous. Il ne faut pas être égoïste en amour. C'est ce que les jeunes gens ne savent pas assez. Mais on les forme.“ Aceeași constatare obsedează pe oamenii candidului Lawrence cu o amărăciune aproape tragică.

Tânărul literat se întristează adânc de frivolitatea sexuală a băieților și fetelor din generația sa; îi știe surzi la adevărurile grave pe care le-a colecționat cu atâta sfințenie în romanul lui.

În lipsa unui *Kamasutram* și a unei filosofii sexuale corespunzătoare, europenii se necăjesc, destul de ridicul, cu foiletoane, broșurele, tractate, conferințe și congrese pentru „Problema sexuală“ – o problemă care a rămas, în sfârșit, pe seama unor medici naivi și a fetelor bătrâne. Cartea lui Lawrence ar fi putut fi scrisă de o veche *miss* care ar fi deraiat bine. Pentru cititorul de tradiție continentală, nu e lipsită de haz împrejurarea că romanul acesta, unde numele organelor și ale funcțiunilor genitale, când savante, când populare (și aci e punctul mare!) servesc abundent în descrieri amănunțite ca și în lirism solemn, este alcătuit ca oricare altul din miile de romane tipic engleze, cu problemă, cu morală, cu peisaj poetic în regulă, totul pe măsura cititorului britanic perfect mijlociu. Literatură de fată bătrână cu imaginația perturbată. Este violență de sufragetă în joc.

Să ne gândim însă că un jurnalist de calitatea lui Ferrero, prin urmare un om căruia trebuie să-i atribuim judecată liberă de cea mai frumoasă speță, a căutat să explice superioritatea, în deosebi vigoarea imperialistă a englezilor și germanilor prin moderația lor sexuală; relativa slăbiciune a francezilor și italienilor prin excesul lor de activitate erotică. Și doar știm de mult că japonezii, un model de toate energiile elementare, sacrifică abuziv lui Eros. Dovadă, ce adânc înfiptă e în capul europeanului dezaprobarea globală a dragostei fizice.

Un politician, – se putea altfel? – apostolul Pavel adică, a aruncat o dată o formulă de compromis, în interes de propagandă: dacă se poate să nu fie dragoste trupească între bărbat și femeie, atunci e frumos și pe placul Domnului; însă, pentru că e prea greu slabei firi omenești să înădușe această pornire, apoi să fie, dar nu prea mult, ci cu rușine mare și căință... Acum, mii de învățați și literați se căznesc să scoată piatra aruncată atunci. Însă aceasta e doar teorie; în practică, nici englezii n-au fost vreodată chiar atât de nebuni cât cerea cartea.

Adevărul literar și artistic, nr. 597, 15 mai 1932, p. 1.

O BIOGRAFIE, ÎN SFÂRȘIT

G. Călinescu: „Viața lui Mihai Eminescu“

De câțiva ani biografia e înnămolită în o situație delicată. Oamenilor cu spirit delicat, adică, ea li se arată în primejdie de a deveni o specie literară inferioară. Cu puterea deosebită pe care le-o dă momentul de față, romanul prost și melodrama felurit deghizată au atras biografia în jos, spre treapta și teapa lor grosolan falsă și de gust mitocănos.

Fusese lungă vreme modă serioasă printre literați și artiști, chiar de bună calitate, să disprețuiască batjocoritor pe erudiți și metoda lor în întregime; acum, în zilele noastre, acest dispreț a fost pedepsit, ironic, prin invazia biografiilor romanțate. Pare, orișicum, că a pregăti meticulos un memoriu pentru a fixa data nașterii unui om considerabil, zămislirea unei opere, vicisitudinile unui capitol sau ale unei strofe, este o întrebuințare mai demnă a puterilor mintale, mai isteață, și în care e loc și pentru bunul-gust, pentru tactul și finețea istorică, decât a petici discursuri sau scrisori, a îngăla dialoguri de dragoste pe seama poeților, artiștilor, sau personajelor politice considerabile.

Erudiții au fost constant recuzați pentru lipsă de congenialitate și de simț artistic; și cei mai nespălați dintre diletanți s-au năpustit la această formulă de descalificare a învățaților, răcorindu-și astfel inima de acrelile neputinței lor esențiale. Spre umilirea și luminarea, nu a diletanților, incurabili și neglijabili, ci a literaților și artiștilor autentici, însă orbiți tocmai pentru că sunt și ei tipuri adânc specializate, s-a înființat, ca o dinadins batjocură, camlota parodistică a biografiei romanțate, cu genialitatea ei de cafenea, cu fantazia din topor și toate celelalte simulacre de talent care constituie pe scribul de calitate joasă. O masă europeană căzută până la un nivel intelectual și estetic american a format terenul unde a putut germina și înflori acest product de piață și caricatural al spiritului istoric.

Orice om care socotește divagația drept infirmitate și respinge orice metodă vulgar advocățească, înțelege că nici un fel de interpretare, psihologică, estetică ori filozofică, nu poate avea loc înainte de a se fi dus până la capăt cunoașterea amănunțită, subtilă și elementară a obiectului. Pe artist, deprins cu viziuni totale și ca unul ce nu ia seama la elaborările care preced acele viziuni și le fac posibile, lesne îl supără procedările învățatului, care, tocmai, sunt desfaceri și preparări conștiente ale complexelor realității. Lesne vede artistul în procedarea erudită o profanare stupidă. Iar eruditului, neapărat, i se întâmplă să ajungă a nu mai vedea decât hârtia și slova, și el consideră ca reproducere întocmai a realității ceea ce, inevitabil, implică multă construcție mintală; eruditul se imaginează adică mai perfect eunuc decât poate fi în adevăr. Netăgăduit, adeseori erudiții au o foarte neroadă idee despre obiectivitate.

În zorul practicii, oamenii care fac muncă spirituală nu iau seama că orice cunoaștere se compune din percepere și interpretare. Astfel cearta și disprețul dintre erudiți și artiști se mișcă împrejurul unei neînțelegeri tipice. Calea cea mai sigură de împăcare ne-o arată constatarea că, îndeobște, cerințele diverse ale spiritului nu pot fi satisfăcute întreg decât prin colaborare; rar nemerește natura să închidă, în pielea unuia și aceluiași individ, un artist și un învățat. Când se întâmplă aceasta, ne găsim în fața unei armonii excepțional prețioase: ni se oferă, în un asemenea spirit cu posibilități atât de diverse, un aparat de deosebită delicatețe întru cunoașterea lumii. Înțelegeam mai sus, sub numele de învățat, capacitatea de a observa realități și a verifica observații; sub numele de artist, talentul de a le interpreta.

Acei care, împreună cu mine, simt că biografia este acum în criză de declasare, au astăzi prilej de rafinată satisfacție: o carte românească ce ne vorbește despre Eminescu și care este o faptă eminentă pentru realizarea biografiei ca atare.

Norocoasă superb este întâlnirea, în același om, a tinereții cu virtuozitatea rutinată. Fizionomia istoricului literar G. Călinescu înviorează neașteptat aspectul studiilor istoric-estetice în țara noastră. Tânărul de care vorbesc ni se arată cercetător și interpret cu înzestrări excepționale.

Viața lui Eminescu este un caz ales de cercetare și de reconstruire, laolaltă – un material, ca dinadins, pentru a stimula vocația de o rară desăvârșire a istoricului Călinescu. Discuția informațiilor este scrupulos erudită; reconstituirea istorică o înalță, cu pătrundere de artist, un spirit care nu face un pas fără controlul delicat, precis, de izvoare.

Cum era de așteptat, mahalaua literaților și semiliteraților a îmbâcsit amintirea lui Eminescu, nu numai cu interpretări vulgar și strâmb pioase, ci și cu elementare neadevăruri. Aspru și ager a răzăluit d-l Călinescu aceste necurățenii; și, în marginile mărturiilor minuțios judecate, ne povestește faptele și întâmplările, sigure sau probabile, care au alcătuit viața lui Eminescu. Iar din încheierile pe care le impun faptele, închipuie, cu o imaginație de rară exctitate, portretul intelectual și moral al omului. Liberă de răceala seacă a învățatului ca și de fierbințeala copilăroasă a apologetului, istorisirea e minunat de vie și minunat de prudentă. Rămân, cred, definitiv înlăturate naivele scheme ale criticilor socialiști, ca și explicările extrem idealiste, cum am zice, ale lui Maiorescu. În general prețioasă și nouă îmi pare evaluarea lui Maiorescu, în această atât de îngrijită scriere: egal de drept ni se arată felul oarecum abuziv de a proteja, pe care criticul îl aplică poetului, dar și speciala, aproape unica, înțelegere a superior cultivatului Maiorescu pentru gânditorul Eminescu. De Maiorescu singur, Eminescu nu avea nevoie să se apere cu ironic

amabila formulă: „Asta-i o teorie care-i greu de înțeles“ – cu care s-a scuturat de antiliterarul și antifilozoficul Panu și de ceilalți.

O întrupare de rari daruri: contemplativ și activ; nesupus, cu o pornire supranormală, constrângerilor superficiale și practice; fantast și tumultos, punctual și scrupulos; fanatic și deplin liber în inteligență și în gust, boala singură, ca o diabolică perfidie, l-a oprit de a culmina astfel, încât faima lui să răsune și puterea lui să lucreze mult peste marginile țării sale. Boala, poate, l-a și restrâns mai mult în contemplare: „Povești sunt toate pe lumea asta“. Ce s-a pierdut în el a fost prea mare. Un torso omenesc, de o nesfârșită melancolie.

Nu e totdeauna atât de logică istoria, încât unei așa minuni de om să-i trimită în urmă un vrednic povestitor. Această *Viață a lui Mihai Eminescu* îmi pare, în spirit cercetător și învățătură, în pătrundere artistică și talent literar, una din cele mai reușite cărți românești.

Adevărul literar și artistic, nr. 599, 28 iunie 1932, p. 1.

CARAGIALE, PE SCURT

Douăzeci de ani de la moartea lui

Nu toți oamenii sunt egal de vii. Niciodată nu am simțit atât de tare acest fapt, cum l-am simțit la moartea lui Caragiale. Nevoit să petrec în locuința lui a doua noapte după aceea în care murise, am vegheat decuseară până la ziuă fără să-mi pot lua ochii de la draperia care ascundea o jumătate a camerei de cealaltă. Draperiile pot fi mult mai rafinat perfide decât pereții sau ușile; se pot mișca ușor.

Nu am nici cea mai mică vocație pentru înregistrarea supranaturalului; însă anularea unei ființe cu vitalitate excepțională este, la început, adânc neverosimilă. E o răsturnare violentă a unei experiențe prea bogate, ale cărei elemente poartă accente puternice de sentiment, anume acordate și sistematizate. E un învăț greu. Nu se putea să nu aștept, noaptea întreagă, să iasă Caragiale de după covorul care-mi atârna în față și să vorbească. Îndeosebi, cu tăcerea definitivă a lui Caragiale nu vroiau să mi se deprindă așteptările urechii și așteptările spiritului. Câți îl cunoșteam de aproape, știam bine că omul nu mai avea mult de trăit. Dar ce putere au asemenea convingeri abstracte față de perturbarea bruscă a unei experiențe perceptuale neobișnuit de intense!

Medicul care, din oficiu, a făcut autopsia, îmi spunea că încă nu văzuse creier atât de frumos dezvoltat; însă nu văzuse nici o arterioscleroză atât de perfectă, încât aproape nu se înțelegea cum putuse mașina să nu se oprească încă de mult. Puțini dintre prietenii lui Caragiale rezistase ispitei naive de a interveni cu sfaturi, ca să-l hotărască a trăi, în sfârșit, mai igienic... Fapte pioase, perfect inutile. Înțelegeau oamenii, la urmă, că un asemenea predestinat există cu prețul cu care este, așa cum e. Caragiale fumase în ultima după-amiază a vieții sale optzeci de țigări. A murit, foarte probabil, în unul din groaznicele accese de tuse tabagică, care, în fiecare noapte, răsunau până departe de camera lui de culcare. S-a întâmplat aceasta în noaptea de 21 spre 22 iunie 1921, în Berlin-Schöneberg, Innsbruckerstrasse, nr. 1.

S-a întrebat adesea lumea noastră de ce se așezase Caragiale în Berlin? Din trebuință de ordine și de confort, pot spune eu, după câte am auzit de la dânsul. Confortul era deplin, și, pe atunci, mai ieftin mult decât în orice alt oraș mare european, inclusiv Bucureștiul. Iar ordinea îl încânta pe Caragiale, pur și simplu. În adevăr, gospodăria prusiană, publică și particulară, trebuia să fie ca un delicios răsfăț omului care îmbătrânise în o țară ce, în acest punct, contrasta eclatant cu Prusia.

Însă, de la început, cumintele Gherea îi repetase lui Caragiale că Bucureștiul și România au să-i fie, acolo, foarte de lipsă; și pe Caragiale îl irita semnificativ acest pronostic pe care-l respingea aproape indignat. S-a văzut apoi că fiecare ocazie – mai drept: orice pretext – îi era bun ca „să se repează" pentru o zi, două, trei, șapte – la București. Totuși l-am găsit, într-o vară, la Friedrichroda, în inima Pădurii Turingiene, popular cum ar fi fost în Brașov sau la Sinaia. În piața minusculă a târgușorului german, îl interpelau, pe întrecute, zarzavagioaicele, ceasornicarul și librarul, și aproape îl aclamau, atât de mult suplinea cu puterea lui de comunicare, cu humorul și fantazia lui, slaba sa cunoaștere a limbii germane. Fusese mult adevăr în precizarea lui Gherea, dar și în pornirile instinctivului Caragiale.

Dac-ar fi fost vorba de cumințenie pură, Caragiale nu se îndărătnicea să rămână până-n capăt scriitor român. „Înțelegi tu că, dacă societatea nemțească ar fi fost ca cea română, Wagner murea prim-procuror la Breslau."

Fără supunere consecventă la viața politică și fără vreo carieră civică din acele prin care tot politica operează, viața lui n-a putut fi bine așezată și plăcută decât pe apucatele. Pe atunci, artistul, și mai întâi acel literar, era încă, aici în țară, fenomen intempestiv. Însă orice talent bine hotărât înseamnă un grad mare de fatalitate; individul care-l poartă este, în o măsură oarecare, un sacrificat. Pe Eminescu și pe Caragiale îi numea deunăzi: niște simpli ratați – un bărbat politic proaspăt, plin de zgomot și de succese. Desigur ratați, însă nu chiar simpli: e obiecția unică pe care o putem ridica sentinței omului politic, în această materie. Obișnuit, are dreptate omul de piață, când judecă pe oricine vreți din punct de vedere al pieții. Destul de curios e că oamenii de piață se amestecă a judeca pe artiști, de exemplu, și din punct de vedere al artei respective. Acesta e, probabil, efectul unui obicei propriu vocației politice, al cărei nerv este, hotărât, numai îndrăzneala, nu totdeauna de calitatea cea mai fină. Se zice că odată, pe când se discuta în o comisiune a Camerei o lege industrială plină cu amănunte de specialitate, un politician, cunoscut ca întrerupător hazliu, a aruncat, de astă dată serios, o observație asupra materiei în dezbatere. Un coleg plictisit îi taie vorba: – Bine, omule, nu vezi ce prostie spui? – Ba văz; dar de ce să n-o spun? răspunse omul cu eterna lui prezență de spirit. Acum omul nu fusese spiritual numai: fusese și profund: formulase filozofia întreagă a politicianului din statele încă crude.

Caragiale trebuie să fie supărat pe mult prea mulți oameni nu numai de piață, ci și mai mărunți, însă în care practicismul se luptă complicat cu vanități prea depărtate, de exemplu cu vanitatea de a avea păreri despre artă. Prea am întâlnit, și întâlnesc încă, lume care nu vrea să vorbească decât despre cusururile lui comun umane. Avem români care-l judecă pe Caragiale cu o asprime minunat calvinică, și absolut ca și cum în omul acela natura n-ar fi pretins a realiza decât un slujbaș model și un impecabil om de afaceri. Pe asemenea cetățeni severi nu face să-i întrebi, ca cel de adineaori: „nu vezi, omule, ce prostii spui"? – fiindcă pe acest fel de oameni niciodată nu-i poți face să vadă că au spus o prostie. Sunt virtuoși, îndărătnici și foarte mândri. Sunt și aceea ce s-a admis a se numi oameni folositori societății.

Caragiale a fost artist cu orice preț, și, precum am observat, întâmplarea aceasta, la locul și timpul dat, era intempestivă. Fixați asupra acestei relativități istorice, ar fi potrivit să nu se mai mârâie după fiecare constatare a unei vocații atât de evidente, ci, sau să se condamne în general acest tip de activitate, ca atare, sau să ne rezervăm a o înțelege și a-i clasa manifestările numai cu bună cunoștință a lucrului, fără priviri sașii către imperativul categoric care, nu știu cum, în lumea sud-est-europeană se prezintă în erupții adevărat curioase.

Adevărul literar și artistic, nr. 605, 10 iulie 1932, p. 1.

LITERATURA POLITICĂ A LUI CARAGIALE*

Dând drumul unui năduf, ce ar putea părea vechi și adânc, scrie Caragiale doctorului Urechia, cu data de 27 decembrie 1907, următoarele:

„Intrarea în viața publică mi-a fost pân-acuma închisă de boierii și de ciocoii noștri pe simpla bănuială instinctivă că n-aș fi amantul destul de fidel al sacrei noastre Constituțiuni. De ce adică astăzi, la bătrânețe, să nu fiu leal, să nu le dau dreptate oamenilor, arătând pe față de ce sentimente sunt animat față de actuala organizare de stat? De ce să nu arăt lumii cum am văzut eu împrejurările sociale și politice la care am asistat și ca istoric, nu numai ca simplu comediante. Și deși mamelucărimea mă va huidui în unison, poate să am norocul ca în mulțimea lumii cinstite, inteligente și dezinteresate, să găsesc câteva aprobări, care să mă plătească cu prisos de necazurile îndelungatei mele proscripțiuni."

În o scrisoare precedentă către același (9 decembrie 1907), Caragiale anunțase intenția de a scoate o foaie săptămânală în sensul broșurii *1907*, cu încrederea că, acum, scrisul său, dezvelind ticăloșia politicianilor, îi impresionează mult pe aceștia, în zăpăceala în care se găsesc; și adaoge, despre Constituția de atunci, că e pe moarte și că va mai dura poate cât va trăi regele Carol, sau poate el însuși, om cuminte, o va schimba. Cum toți pietenii săi știu, Caragiale vroia atunci să fie deputat și, un timp, nici nu s-a îndoit de aceasta. A participat foarte viu la campania partidului conservator-democrat; a ținut discursuri și închinat toasturi. Se făcuse soldat politic deplin disciplinat. Mai târziu, în 26 ianuar 1911, Caragiale, refuzând a protesta în publicitate contra expulzării doctorului Rakowski, cum îl rugase Alexandru Dobrogeanu, răspunde acestuia astfel: „Te înșeli crezându-mă absolut independent. În viața profesională, ca literat și eu, cât ține ciurul apă, oi fi; dar în viața publică nu sunt de loc: sunt absolut legat de cuvântul de onoare să nu fac un pas fără ordinul expres al șefului conservatorilor-democrați."

Totuși deputat nu s-a ales.

Cred că aceasta l-a amărât, deocamdată cel puțin, destul de rău.

---

*Rugăm călduros pe toți oamenii informați să binevoiască a ne ajuta să îndeplinim lacunele eventuale ale acestui referat (n. a.).

Din vremea cât a lucrat Caragiale în redacția *Timpului,* nu mi-a fost cu putință să identific nici un articol politic al său. O amintire despre Eminescu în ziarul numit, o alta la fel în *Constituționalul*: atât e tot ce am găsit din acea vreme; amândouă bucățile retipărite de către autor însuși, în 1892.

Spre sfârșitul anului 1895, găsim pe Caragiale la un ziar liberal, *Gazeta poporului,* scoasă de Gheorghe Palade: notițe polemice – una îndeosebi contra „Junimii“ – contra conservatorilor, contra *Epocii,* în special. Memorabil cu deosebire este schimbul de lovituri înveninate dintre Caragiale, de la *Gazeta poporului* și Anton Bacalbașa, de la *Epoca.* În o cronică sub titlul *Grămătici și măscărici,* aruncase Caragiale niște aluzii drastice lui Bacalbașa. Fără a-l numi, îl asemănase cu acei inferiori oameni de condei și farsori, care slujeau dușmăniile boierilor de altădată. Replica fieros spirituală a lui Bacalbașa provoacă un răspuns al lui Caragiale – către „socialistul științific de la *Epoca*“ – răspuns lucrat cu o răutate fără rezervă.

În februar 1897 publică *Epoca* un toast al lui Caragiale la banchetul dat în cinstea lui Nicolae Filipescu: este un discurs întreg în care tratează, fără glume, raporturile literaturii cu politica. Subiectul se impunea: literatul se lasă, în momentul acela, ademenit de politica cea mai propriu-zisă: politica colorată hotărât.

Încă din noiembrie 1896 Caragiale publicase în *Epoca* articole politice. Seria s-a continuat în 1897 și a rezultat astfel în acei ani cea mai compactă masă de ziaristică politică a dramaturgului, care, și ca atare, făcuse destul sânge rău unui anume partid. În acea serie se găsesc portretele politice ale lui Dimitrie Sturdza, Al. Lahovari, Lascar Catargiu; apoi: *O lichea* (tot Dimitrie Sturdza), *Caradale și Budanale, Cabinetul Hagi Tănase, Rărunchii Națiunii* și multe altele.

Între timp Caragiale publicase în *Ziua,* ziar scos de Gheorghe Panu, o serie de articole sub titlul *Culisele chestiei naționale.* Este expunerea luptelor lui Aurel Popovici cu Brote și Slavici, în jurul *Tribunei* din Sibiu și asupra tacticii politice a românilor din Ungaria. Expunerea e făcută din punctul de vedere al lui Popovici, cu material dat, evident, de el însuși. Acele articole le-a strâns apoi Caragiale în broșură, prezentându-le acolo ca simplu „reportaj“. El pomenea cu o deosebită satisfacție această publicație a sa; tot astfel vorbea, mai târziu, cu o vădită mândrie de broșura *1907.*

În iunie 1897 apare în *Opinia* din Iași un elogiu foarte fierbinte al lui Take Ionescu de Caragiale, elogiu plin de preziceri strălucitoare: „Take Ionescu va fi fost o adevărată glorie pentru vremea și țara lui“. Textul acesta l-a reprodus d. Romulus Seișeanu, în volumul său *Take Ionescu* (1930).

În ziarul vienez *Die Zeit,* din 3 aprilie 1907, pe prima pagină, coloana II-a și următoarele apare un articol: RUMÄNIEN, WIE ES IST – *Von einem rumaenischen Patrioten*[1], cu această notă a redacției: „Expunerea de mai sus este datorită unui dintre cei mai însemnați publiciști români. Ea dă o imagine nefardată a stării de lucruri din România, care a provocat grozavele mișcări țărănești. Dacă pe unelocuri autorul, în critica sa, trece marginea, trebuie să înțelegem că durerea e aceea care pune în gura patriotului acele cuvinte aspre.“ Articolul se întinde pe aproape patru coloane. În hârtiile lui Caragiale se află, tipărită în șpalturi, o traducere în românește a articolului din *Die Zeit.* La sfârșit, această traducere are câteva paragrafe care lipsesc în articolul german. Cum a utilizat Caragiale acea traducere nu știu.

Articolului german și broșurii din 1907 le urmează cronologic de aproape, dar nu prea de aproape în spirit, discursurile și toasturile din campania conservator-democrată. Mecanismul oligarhiei, pe care-l demontase cu frumoasă vervă articolul din *Die Zeit* și broșura se remonta acum avantajos. Takismul venise să-l îmbogățească.

Universul de la 1 ianuar 1910 publică un articol abil al lui Caragiale despre o absurdă arestare a d-lui Oct. Goga de către poliția din Budapesta.

Anul 1910 este anul *Schițelor nouă,* despre care a spus Caragiale odată că „nu le-ar da pentru tot ce a scris“. În om triumfa iarăși artistul literar. Politica fusese, în fiecare rând, numai incident și, în definitiv, pacoste – însă nu de tot. Întors din prima sa călătorie conservator-democrată, Caragiale mi-a spus: „Mă, știu c-am avut de ce râde!“ Și această formulă rezumativă a revenit pe urmă, ani de zile, în gura lui Caragiale. Sub perturbările de suprafață, după ce i se potolise groaza din luna răscoalelor țărănești și se consolase de decepții, politica recădea, fatal, pentru dânsul, sub categoria pe care i-o fixase în *Moftul român.*

Adevărul literar și artistic, nr. 607, 24 iulie 1932, p. 1.

MANIFEST

Evident, problema aceasta e actuală.

După legende clasice, alcătuiesc tratatele de istorie cu pompă absolută un paragraf epocal: încetarea sacrificiilor umane în istoria cu totul veche. Însă acest paragraf nu este istoric, e moralistic – naivă abilitate a pedagogilor grăbiți să dea tinerelor animale omenești pe care le dresează o idee cât mai vastă despre vocația de a se îmblânzi a speciei noastre. Este un caz, între atâtea, al neadevărurilor pioase de care nu se poate lipsi educația. În realitate, titlul romanului lui Anatole France cu *Setea Zeilor* deloc nu cuprinde vreo figură retorică. Atât numai deosebește vremile istorice, la acest capiol, că după o sumă de secoli nu s-a mai vorbit de zei, ci de idei sau idealuri. Deosebirea e minusculă, și nu e convenabil să întârziem asupra unor amănunte de suprafață.

Nu este îndoială: în sacrificiile de oameni stă o frumusețe mare și gravă. O mai superbă formă a spiritului de obiectivitate nu se află.

Cunosc prea puțin folclorul, pentru a-mi putea clarifica cum a ajuns românul la zicătoarea: a se strânge de gât ca pițigoiul la necaz. Gloria lui harakiri cedată pițigoiului! în această denegare a unui merit, ce ne pare curat omenesc, în favoarea păsărelei cu nume de poznașă sonoritate, găsesc o bizarerie misterioasă, dar nesugestivă. Minunea umană rămâne: omul, animal care se suprimă pe sine în deplină luciditate, spre cinstirea unei norme cavalerești.

Mai adesea omul preferă a sacrifica pe altul; și aceasta în deplină împăcare a cugetului. Regulat au făcut aceasta, oricând, animatorii politici. Interesant este că, desigur, unii dintre acei duși la sacrificiu sunt în acord entuziast cu animatorii care, iarăși desigur, rămân acasă pentru ca să animeze mai departe.

Sunt însă și alte specii de scrificii umane decât acestea extreme. Clase sociale și naționalități se sacrifică unele pe altele, cum le vine la îndemână, pe încetul, fără cruzime bruscă, însă tot pentru idei. Indivizi sunt sacrificați pentru interesele superioare de partid, de naționalitate sau de sectă. În toate aceste cazuri admitem prezența obiectivității: distrugerea unor existențe concrete, pentru instalarea sau fortificarea unor idei ca norme general obligatorii. Acei care, gândindu-se la acestea toate, nu scot de aci ideea cea mai înaltă despre natura și destinele omului, sunt cârtitori de care nu avem a ține seamă. Cazul lor e absurd într-atât că încetează a fi interesant.

Dar alții au altă filozofie: vor blândețea totală, și să nu se mai sacrifice oameni. Să fie respectată viața, sau chiar bunastare a individului, în ciuda oricăror idei. Pentru aceștia, obiectivitatea este *summa injuria*. Cum am zice: între oameni bunăvoință, numai bunăvoință. De această filosofie se ținea, de exemplu, regretatul Anatole France. A sacrificat însă pe Georges Ohnet, când acesta se afla pe culmea gloriei. A fost ca un trăsnet al zeilor *Les dieux ont soif.* France a sacrificat pe Ohnet ideii de literatură.

Astfel mulțime de cititori, care pân-atunci crezuseră pe Georges Ohnet scriitor bun, aflară dintr-o dată că Georges Ohnet e scriitor prost. Cu acea ocazie, France a făptuit o cruzime de primitiv, el omul indulgenței universale. Și cât de sălbatică deșertăciune în cruzimea aceea! Nicidecum nu e probabil ca, pe urma acestei lovituri, confortul lui Ohnet să fi fost deranjat; însă omul are și alt suflet decât acel visceral, și desigur sufletul superior al lui Ohnet a fost deranjat.

Vorba e, în sfârșit: ce fac eu, când un amic, sau un coleg, sau numai un cunoscut, sau un necunoscut care mă cunoaște, mă invită să citesc un poem, o dramă, un roman, un studiu, cu care el s-a expus sau se va expune consumației publice? Nu judecați, ca să nu fiți judecați. Însă omul tocmai judecată îmi cere, și n-am dreptul să cercetez intenția cu care-mi adresează cererea... Cel ce trage sabia, de sabie va pieri. Nu am nici o preferință pentru moartea prin sabie. Să-mi spintec pântecele în fața autorului, ca japonezii dăunăzi dinaintea unei ambasade, nu cred că mă voi hotărî vreodată. S-ar putea să se bucure autorul văzându-mă cu mațele afară; dar s-ar ptuea să se și supere că-i fac ursuzlâc în casă. Și de ce să supăr un om: În treacăt mărturisesc că tentația de harakiri am simțit-o. Dacă i-aș ceda, mi-aș asigura probabil o nemurire erostratică. Cine știe dacă numai erostratică? Poate că civilizația va lua în viitor culoarea galbenă. Dar mie îmi lipsește simțul voluptăților postume, și *training* moral japonez nu am. Ar fi vanitate excesivă să cultiv în mine un ideal al unei rase cu care nu am, cât știu, nici o legătură de sânge. Și rezultatul, dacă aș face-o, n-ar fi decât pură afectație, lucru de care am oroare absolută.

Așa, m-am hotărât să pun în adevăr capăt sacrificiilor de oameni. Simt că e mult mai potrivit caracterului meu să sacrific idei. Sacrific ideile proaste despre literatură și genurile ei, despre vocația literară, despre gustul artistic, despre gustul publicului. Le sacrific, slujindu-mă de răposați – disecarea cadavrelor cel puțin e permisă europenește – iar uneori slujindu-mă de străini în viață, ceea ce fără îndoială este patriotic.

Să-mi sacrific compatrioții? Asta nu se poate.

Pe dânșii îi informez, frățește.

Adevărul literar și artistic, nr. 643, 3 aprilie 1933, p. 1.

ADEVĂRUL POETIC

Din vremi vechi încă ideea de adevăr poetic a format capitol important în tratatele de estetică și poetică. Aceasta pentru că, în cugetarea filozofică ca și în cea comună, ideea de adevăr a avut o valoare și un prestigiu mai presus de alte idei fundamentale ale spiritului, astfel că în feluri și chipuri au căutat oamenii gânditori cum să se convingă și să arate că, de exemplu, frumusețea și binele moral țin și ele, cumva, de natura adevărului. Mai rar s-a întâmplat ca, în teorie cel puțin, binele să fie pus în locul adevărului, sau ca ideea de adevăr să fie explicată prin ideea de bine, cum au făcut în vremea veche Platon, iar în timpurile moderne Fichte și continuatorii săi de astăzi.

Se știe apoi cât de mult, în metafizică și în teologie, ideea de adevăr a fost legată cu ideea însăși de Dumnezeu; și Descartes, de pildă, pe lângă alți gânditori mai puțin celebri, a vrut să supună oarecum pe Dumnezeu chiar, ideii și obligației de adevăr, întemeind cunoașterea, cât ne este dată nouă oamenilor, pe convingerea că Dumnezeu nu poate să ne înșele.

Toți recunoscând prestigiul deosebit al adevărului, toți caută să-și puie intențiile și ocupațiile, într-un fel sau altul, la adăpostul ideii de adevăr. Și, cum de obicei se întâmplă, s-au iscat, pe această temă, rivalități între diversele grupe de oameni. Fiecăruia i-a plăcut să numească *adevăr* obiectul preocupărilor sale – și teologul, și omul de stat, și moralistul, în sfârșit și artistul sau poetul.

Firește, filozofii au proclamat bucuros că adevărul este afacerea și oarecum monopolul lor; și cu adevărul astfel luat asupră-le, ei au făcut uneori act de generozitate față de oamenii de altă meserie. Cel mai vechi exemplu celebru în această privință l-a dat Aristotel, care a spus că poezia este mai filozofică, ceea ce revine a zice: mai adevărată decât istoria; și explica această afirmare prin aceea că poezia operează cu imagini ideale, tipice și deci general valabile, pe câtă vreme istoria stă închisă în lumea faptelor individuale, care sunt trecătoare și lipsite de prestigiul suprem al generalității. Această părere a lui Aristotel despre superioritatea poeziei asupra istoriei a încântat cu deosebire pe Schopenhauer, care nutrea față de istorie o antipatie și un dispreț din acele pentru care temperamentul său aprig avea o atât de viguroasă vocație, fie că ar fi fost vorba de oameni în carne și oase, fie că ar fi fost vorba numai de idei.

Este ușor de înțeles că poeții trebuiau să țină mult la asemenea afirmări a superiorității poeziei venite din alt lagăr, și în timpurile nouă, când ideologia romantică a proclamat ridicarea artistului și poetului din condiția relativ servilă în care acești meseriași stătuseră prinși veacuri după veacuri, a apărut înălțarea artistului și poetului la rang de profet și apostol, apoteozarea lor în opoziție cu degradarea tot mai accentuată a omului cu ocupații practice. Și am asistat la amuzanta răsturnare, ca titlul de *poet* să se aplice, pentru consacrarea supremă, oamenilor politici, sau inginerilor, sau strategilor; se obișnuiește încă, în toasturi și foiletoane panegirice, să se spuie despre un om de stat că e un „adevărat poet" în meseria sa. Astfel s-au răzbunat poeții și artiștii de ierarhia ofensatoare prin care, în timpurile vechi, filozoful Platon îi aruncase pe treapta de jos a scării spirituale și sociale. Zicea Platon asfel: că lucrurile, așa cum le vedem și simțim cu sensibilitatea păcătoasă a trupului, nu sunt decât niște copii ale ideilor eterne, iar opera de artă e astfel o copie a unei copii. Cum știți, Platon a scos de aci o concluzie practică foarte umilitoare și dureroasă pentru artiști și poeți: i-a dat afară din republica sa ideală.

Să căutăm acum a înțelege care e situația artei și poeziei față de ideea de adevăr.

La origini, probabil, acele fapte ale oamenilor care mai târziu s-au numit opere de artă, erau forme de comunicare în ordinea practică. Desenele, sculpturile, ca și cuvintele, serveau a semnala sau aminti lucruri și fapte, în interes practic, și mai ales în funcțiune religioasă și magică, în ideea că prin semnele lucrurilor omul își dă o putere asupra lucrurilor ele însele.

Cu timpul, imitarea lucrurilor prin figurare plastică, sau evocarea lor prin cuvinte, a plăcut omului tot mai mult – ca imitație. Imitarea lucrurilor din natură amuza, ca un joc de înlocuire a obiectelor și ca abiliate. Din această plăcere, ce se poate numi plăcerea obiectivității primitive, au scos filozofii greci teoria imitației, pentru interpretarea artei și a plăcerii pe care o dă arta. Teoria aceasta a rămas dogmă până în timpurile nouă, putem zice până în epoca artei naturaliste în secolul trecut.

Trebuie să adăugăm că, în părerea populară persistă ideea că arta este imitație, și că plăcerea pe care o dă arta e plăcerea de a recunoaște, în opera de artă, obiectele reale – și probabil că părerea populară nu se va schimba curând.

În lumea artiștilor și a gânditorilor, s-au ridicat obiecții contra teoriei imitației încă din veacul XVIII. Formularea cea mai spirituală a principalei obiecții a dat-o Goethe: un mops zugrăvit și mopsul viu din brațele cucoanei face doi mopși, cu deosebirea numai că mopsul zugrăvit nu miroase urât.

Negreșit, estetica populară ar răspune aici că și lipsa mirosului urât este un avantaj care justifică zugrăvirea mopsului. Afară de aceasta, este amuzant să vezi mopsul repetat în colori, care seamănă întocmai cu mopsul viu; îți place să recunoști cățelul în reproducerea lui pe pânză. E plăcerea de a *recunoaște* un lucru, în transpunere omenescă; și plăcerea de a admira abilitatea meșterului. Astfel punctul de vedere popular și-a făcut o estetică perfect închisă, inatacabilă.

Însă artiștii și teoria artei vor din ce în ce mai mult – altceva.

Clasicismul, rezumat de Boileau, a zis: „Rien n'est vrai que le beau, le vrai seul est aimable."

Boileau, cu toată vremea lui, ţinea la teoria imitaţiei – însă cu o modificare: arta trebuie să aleagă şi să idealizeze. Prin aceste operaţii, arta continuă oarecum natura; îi ghiceşte intenţiile, îi împlineşte trebuinţa de a realiza perfecţia. Arta scoate în evidenţă modelele ideale după care lucrează natura – din o sumă de lucruri individuale ea alege tot ce e mai reuşit şi contruieşte un tip ideal. Astfel s-a pregătit teoria modernă a ideilor în artă, teorie prin care estetica din sec. XIX, mai ales cea germană, a reînnoit platonismul.

De exemplu, problema pentru Caragiale, ca şi pentru spectatorii lui, era ca să se arate în Zaharia Trahanache, bărbatul bătrân însurat cu o femeie tânără şi încornorat, în Cetăţeanul pe un naiv om din popor, beţiv şi îndărătnic pe drepturile lui cetăţeneşti, în coana Zoe pe femeia tânără cu bărbat bătrân. Să luăm seama că, după estetica ideilor, o imagine cum e conu Zaharia e mai rea decât imaginea încornoratului din o veche comedie clasică – e mai rea fiindcă e mai locală: conul Zaharia e şi un politican din anume ţară şi timp, nu e încornoratul pur. Cu cât e mai localizată în timp şi spaţiu o figură, cu atât are mai puţină valoare de artă; cea mai mare valoare o are figura cea mai generală. Cu cât o idee e mai generală, cu atât e mai adevărată – cu atât e şi mai frumoasă. Dar estetica idealului şi adevărului nu a rămas în această poziţie simplă.

Cu cât artistul se emancipa mai energic de subordonarea socială către public, cu atât devenea mai puternică ideea originalităţii. Asfel, în ultima fază a teoriei imitaţiei, în estetica naturalismului, aflăm la Zola celebra definiţie în care ni se arată spărtura caracteristică pe care ideologia romantică o făcuse artei şi esteticii idealiste şi clasice. Zola defineşte: arta este un colţ al naturii văzut printr-un temperament. Creaţia şi plăcerea artistică se dublează dar: artistul e obligat să fie de acum încolo original, iar publicul trebuie să înveţe a-şi da seama de originalitatea artistului, şi să înveţe a simţi, din aceasta, o plăcere oarecum suplimentară.

Veţi lua seama numaidecât că prin această obligaţie nouă a artei şi a plăcerii pe care ea trebuie să ne-o dea, problema adevărului poetic, şi în general artistic, intră într-o fază critică.

Nu mai e acum vorba de adevărul ideilor generale şi eterne, care au a sta modele artistului; e vorba de cum, cât de deosebit adică şi de nou, vede un artist sau altul lumea. Astfel ideea adevărului poetic se clatină – gata să se răstorne cu capul în jos. Acum se cere creaţiilor poetului să fie cât mai deosebite, deci cât mai localizate. Ne place conul Zaharia, ne place Cetăţeanul şi coana Joiţica – damă bună! – fiindcă găsim în ele felul deosebit al lui Caragiale de a vedea oamenii. Desigur lucrurile pornesc acum spre o mare încurcătură, pentru că unuia îi convine felul de a vedea al lui Flaubert, altuia felul lui Georges Ohnet; unuia îi convine Ibsen, altuia Porto-Riche; unuia Paul Valéry, celuilalt Paul Géraldy, unuia, în sfârşit, Caragiale, altuia Marion, poetul soacrelor.

Ideea de adevăr în artă stă, aşadar, în mare cumpănă, o dată ce dăm drumul la atât de deosebite adevăruri. Rezultă de aici greutăţi mari, pentru artist şi pentru public. Publicul se ameţeşte de atât de multe şi deosebite adevăruri, şi nu mai ştie ce să aleagă; artistul trebuie cu mare grijă să calculeze cam după ce adevăruri umblă publicul în momentul tocmai care-l interesează pe el.

Să învăţăm aci că simpla creştere numerică a indivizilor-artişti ca şi a indivizilor-public au contribuit să complice situaţia. Potrivit acestei creşteri, viaţa artistică s-a descentralizat, s-au multiplicat centrele de producţie ca şi de teorie şi autoritate artistică. Oamenii s-au cunoscut în diversitatea gusturilor lor, şi fatal s-au deprins a gândi relativist în materie de artă. Trebuia deci să se surpe credinţa într-un *adevăr* artistic universal obligatoriu.

Estetica filozofică s-a născut, mai cu seamă, din convingerea naivă în unicitatea artei clasice – o copilăroasă încredere în sine a unei omeniri mici, strânsă în teritorii minuscule şi puţine. Prefacerea însăşi în extinderea şi distribuţia omenirii istorice, diversificarea tipurilor de civilizaţie şi, prin ea, latitudinea deschisă diferenţierii şi afirmării individuale, a ruinat temeliile clasicismului artistic ca şi filozofic, cu deosebire în privinţa ideilor despre un adevăr artistic universal.

În dogma clasicistă a adevărului artistic şi poetic, se întrevede pretenţia ca arta să fie instrument de înţelegere general umană – comunicare de adevăruri peste tot valabile. Omul actual e mai modest; nu-l scandalizează că, în materie artistică, unul să aibă alt *adevăr* decât celălalt.

Omul nu mai dă ton pejorativ ideii de *aparenţă;* din contră, a învăţat să preţuiască aparenţele. E în joc un proces normal de maturizare a spiritului.

Să mai ţinem seama şi de această împrejurare: fiecare epocă e caracterizată prin primatul uneia dintre arte. În vremea noastră poezia şi plastica stau sub primatul muzicii. Însă muzica, desigur, nu poate să încapă în teoria imitaţiei. Deci şi această dispunere a câmpului artei duce la excluderea ideii de copiere sau reproducere prin artă a unor modele reale, şi la dispensarea artei de slujba comunicării unor adevăruri.

Rămâne însă bine înţeles că toate aceste dificultăţi care pun arta tradiţională şi teoria ei în criză, nu fiinţează decât pentru cei ce sunt de meseria artei sau a teoriei sale.

Gândirea populară păstrează, şi pentru aceea ce s-ar numi artă, credinţa în primatul adevărului, aşa cum el obişnuit se înţelege. „Dacă n-ar fi, nu s-ar povesti", zice cu semnificativă regularitate povestitorul popular. Omul mijlociu preţuieşte absolut anecdota întâmplată, şi simte mare bucurie când află sigur că Zaharia Trahanache, Zoiţica şi prefectul, au trăit şi au făptuit aşa cum arată Caragiale, în cutare capitală de judeţ, şi că-i chema în realitate aşa şi aşa. Fiindcă ăsta e *adevărul*: ce s-a întâmplat acolo şi atunci; şi cum o să aibă mai mare preţ închipuirea decât adevărul?

Acesta e realismul sănătos al gândirii populare.

Convorbiri literare, aprilie 1933, p. 305–310.

POLEMICĂ ABSTRACTĂ

„L'unité, voilà donc ce qu'il ne concevra jamais ce garçon, l'unité!" Și Mr. L'abbé Lantainge, superiorul seminarului din orașul profesorului Bergeret, a dat afară din școală pe tânărul Piedagnel, elev favorit, fiindcă nu concepea Unitatea.

Unitatea e cuvânt emfatic. Această emfază a răsunat fanatic în spiritul roman și în moștenitorul drept al acestuia: în spiritul catolic; apoi în spiritul francez. Conceptul contra căruia se îndărătnicea seminaristul Piedagnel exprimă voluptatea definiției, a clasificării, în fond a dominării.

De adorația lui Unul au pătimit și Orientul și grecii, teologizând și filosofând. E preferabilă anecdota în acord latin, catolic și francez: în ea prinzi cu mâna originea și destinația practică a unui concept care a făcut ravagii prin filosofii.

*

Pe vremuri, un biet om din mulțimea hegeliană făcuse două volume groase despre Shakespeare, unde îți arăta *Ideea*, Una și Nedespărțită, a fiecărei drame. Însă pe nu știu care din comedii a rezolvat-o exact așa: die Idee dieses Stücks ist eben die, das es keine Idee hat[1]. – Nu e poveste; pe om îl chema Ulrici.

Să se aplice lui Shakespeare, tocmai lui, atât de zelotic ideea de unitate, a fost, putem zice, o Idee măreață. În fond, Ulrici nu inventa nimic: cum a adoptat scrisul german construcții sintactice simetrice de la retorii latini, tot astfel gândirea germană a înghițit, de exemplu, ideea de unitate ca postulat și panaceu, tot de acolo. Aplicația pe care a făcut-o hegelianul prea devotat era un efect de indigestie ideologică.

Mai pe urmă, germanii au căzut în turbarea pedagogică. În sânul acesteia și-a făcut incubația *die Weltanschaungslehre*[2]. O concepție despre lume nu ar avea dignitate altfel decât fiind strict unitară. Îmi pare evident că asemenea cerință corespunde unui ideal pompos, militar. Se vede clar că statul și sistemul moravurilor au stat model maniei pedagogice: ele i-au dat forma.

Idolatrizarea metodei este o excrescență de natură practică. Mai dedesubt stau maniile copilăriei; ilimitata trebuință primitivă de a compara, a hotărî întreceri și ierarhii absolute, a descoperi pe *Unul* și pe *Cel mai* dintre toți. Un superlativism pueril e născătorul Unității, reflex al unei slabe și simpliste conștiințe, a cărei atenție debilă e dominată de nevoia unei grabnice culminări. Din altă parte, unele forme tradiționale de artă și stiluri ne dovedesc nașterea și maiestatea unității din ceea ce bate la ochi și urechi, și se ține minte, se citează, se fluieră, adică din punctul de mare efect. Unitatea e din patria șlagărului.

*

Nu pot crede ce spun, cu admirabilă deciziune, cărțile, despre melodie. Nu înțeleg cum melodia ar fi izvorul unei fericiri alese, prin unitate tocmai. Când se plimba bine dispus, Mozart simțea cum i se populează tot mai mult mintea cu muzică. Limba nemțească se bucură de minunatele cuvinte *Einfall, einfallen*, neaoș germanice, pentru care francezii și alții, au vorbă dăscălească; inspirație. După schema școlară, artistul ar fi alegând dintr-un haos de sunete, să zicem, și confecționează unitățile care sunt melodii, sau și armonii. Astfel se spune, și nu fără patos. Fiindcă de vreo două veacuri filosofii clasici proclamă și cred a demonstra, cu ceremonie mare, spontaneitatea, natura eminent activă a spiritului, – o învârtitură proaspătă oarecum a poziției vechi dintre superioritatea spiritului, liber și autonom, și inferioritatea materiei obtuze și inerte, opoziție cu prestigiu absolut odinioară, dar care acum, prin ravagiile idealismului critic însuși, arăta penibilă nevoie de un lustru nou.

Amatorilor de explicații istorice le putem acorda că prin acea zgomotoasă afișare filosofică a activității spiritului se aude bine glasul unor virtuți burgheze, poate chiar îndeosebi capitaliste și îndeosebi protestante: virtutea hărniciei, a inițiativei individuale, a responsabilității. Filosoful idealist și critic înțelege lucrarea artistică după mostra obligațiunilor școlare: sârguința și buna rânduială în fixarea temei. Reapare deci și în acest punct folosul unității: unitatea scopului, pentru o conștiincioasă pregătire a lecției.

Dincolo de cercul unor astfel de intenții și trebuințe, rostul melodiei nu stă în unitate. Haosul, închipuire scumpă din care vor filosofii ca artistul să scoată frumusețile muzicale, nu e nicicând imediat trăit. Ci în spiritul artistului se desfășoară o lume infinit deschisă, continuu figurată. Însă filosofia a adoptat fanatic de la un singur tip de artă, arta clasică, ideea de ordonare a unei dezordini, care ar fi, aceasta, punctul dat de plecare, și a pus artistului ca virtute unică: să aplice asupra „haosului" calapoadele eterne, prin care se taie din haos – unități. În treacăt zicem: simetria greacă, în muzică și metrică cel puțin nu pare să fie fost atât de stupidă ca academismul occidental, care a făcut, secole, figură de moștenitor unic al „adevărului" estetic grecesc. Astăzi, când se șterg ultimele pete cenușii ale academismului, pe artiști îi preocupă, în muzică de exemplu, infinitatea gamelor și armoniilor.

În lumea lui sonoră, artistul AFLĂ, iar nu prepară din vreo inițiativă oarecare, didactic imaginată, ceea ce apoi se numește figura muzicală. Tonurile, în un fel sau altul de înșirare, ele îi dau lui audiență, ele între ele, *se aleg*, dacă vrem numaidecât a păstra această vorbă plină de amăgiri și izvorâtoare de confuzii. „Melodiile", *sie fallen ein*[3]. Accente afective deosebesc, în conștiința artistului, unele șiruri sonore de altele. Nimic nu ne arată că acele accente sunt sau semnifică plăcerea – de stranie calitate în adevăr – de a constata și a rosti unitatea. Voluptatea aceasta aritmetică, logică sau teologică, poate ființa în specialitățile numite prin adjectivele notate aici. Extinderea ei ca postulat peste marginile unor domenii ca acele înșirate, constituie un abuz naiv, cum îndeobște sunt abuzurile filosofilor.

Anume așezări a unor imagini se fac sub auspiciul unor stări afective. Aceste stări le numim intenții sau scopuri, sau mai modern valori. Care să fie rostul conștiinței de unitate în acele dispuneri de imagini, întemeiate afectiv? Și, prin „afectiv", ce alta putem înțelege decât senzații organice, stări acute sau difuze ale mușchilor, aprehensiuni și destinderi pe care, îndată ce teoretizăm, le închipuim formând unde deasupra unui imaginar nivel de indiferență? În dispunerile de imagini astfel caracterizate, cum e trăită – Unitatea, divina, emfatica Unitate? Există cumva atunci o localizare, sau intenție de localizare afectivă, deci în sensibilitatea organică, astfel delimitată, încât ne impune să o formulăm prin 1, și zace cumva în conștiința acestei formulări o valoare supremă? Cum se trăiește deliciul unității, deliciu pe care trebuia să-l bănuim în răsunetul pe care anume filosofie îl dă unității? Să fie oare în joc dorul după monodeism extatic? Setea de repaos?... Dar unitatea sa dă ca semnul cel mai tare al activității spontane a spiritului!

În explicări mai de aproape se afirmă, cu ambiție de demonstrare, că unitatea prin care organizăm, cum se spune, haosul dat, ar fi reflexul interesant, prestigios și poate sublim al unității conștiinței însăși. Dar e conștiința ceva unitar și model de unitate în general? Un filosof atât de ager ca Hume ne informează că, deși a stăruit serios în căutare, nu a putut găsi mult anunțata unitate a conștiinței. „Nu putem avea niciodată conștiință de noi înșine".

Când se vorbește de unitatea conștiinței, inevitabil se strecoară ideea de *Eu*, cu tachinanta sa aureolă de mister și evidență autoritară; și atunci se spune, ca hotărâre supremă: izvorul, obligativitatea și excelența unității stă în natura proprie a Eului, – acesta cel puțin e vădită unitate, se zice, Georg Christoph Lichtenberg, profesor de fizică la Goettinghen prin 1770, nu era om de carte filosofică, însă deștept foarte și care gândea la multe de toate. El a făcut însemnarea aceasta: „avem conștiință de unele imagini care nu depind de noi: despre altele credem cel puțin că ar depinde de noi; unde e granița? Nu cunoaștem decât impresiile, reprezentările și gândirile noastre. Gândește *(es denkt)*, ar trebui să zicem, așa cum zicem: fulgeră. A zice *cogito* e chiar prea mult. Admiterea, postularea lui Eu, e trebuință practică". Fizicianul a prins mai de aproape ceea ce trecuse prin mintea filosofului englez.

Practic, care va să zică.

Mă încântă ce spune Lichtenberg, fiindcă totdeauna n-am simțit altfel decât că Eu, ca și zisa „realitate a lumii exterioare", sunt la fel prejudecăți practice. Sediul

prim al lui Eu nu-mi pare a fi altul decât acele stări afective pe care reflecția psihologică, tot în orientare practică, le-a numit sumar voință. În câmpul purei contemplări, întrucât acest vas de cristal roșu pe care-l privesc e mai puțin Eu decât senzațiile de ușoară anxietate, care întâmplător se plimbă în același timp prin niște mușchi ai mei? Nu: sau totul este Eu, sau nimic nu e Eu, ci totul e *Aceasta* sau, prin abuz de termin: El. Unde stă justificarea despărțirii radicale între Eu și rest, dacă nu în tendințele pe care unele calități ale totului – sentimente și voință numite psihologic – le au de a se orienta în direcția, cum se zice simplu, a celei mai mari plăceri, față de celelalte calități componente ale totului, care practic se numesc obiecte *exterioare*? Pentru pura teorie, totul nu e decât multiplicitate de date calitative ce, ca atare, sunt perfect echivalente, și nu se află vreo calitate *cu totul alta* care ar fi să fie Eu. Trebuie să se recurgă la convenția practică a lumii exterioare, apoi, secundar și special, la acea parte a „realității externe" care e viața socială, pentru a da înțeles – și acela simplu practic – formulei Eu și derivatelor sale, personale și posesive. Iar unitatea, atât de semnificativ emfatică în filosofie, a lui Eu, nu-i întru nimic alta decât legarea la un loc, sub un cuvânt, a unor stări afective, precis: a unor senzații organice, întru nimic mai puțin practic convențională decât oricare din „unitățile" pe care le facem și prefacem precum ne poartă nevoia. Dacă admitem că „lumea exterioară" nu e decât postulat practic, Eu, care nu-i decât un corelat al acestei lumi, apare negreșit ca un alt postulat de aceeași natură. Aceste postulate apar, în planul spectacular al spiritului, ca prejudecăți. Eul și Exterioritatea nu sunt nici imediat aprehensibile, nici demonstrabile; sunt formule pe cale cotită scoase din planul practic și trecute prin contrabandă în acel al contemplării. Întru nimic nu ne luminează afirmarea că Eu ar fi LOCUL unde se petrece tot ce se simte și se gândește. În simțiri și imagini se încheie întregul cuprins trăit; în afară de acestea nu e loc pentru vreo unică *altă calitate*, care s-ar raporta la rest, ca un cuprinzător la un conținut. Faptul că unii oameni, cu viața intelectuală de excepțională intensitate, ca Spinoza și Goethe, s-au simțit îndemnați a-și formula atitudinea favorită în chip impersonal (Goethe ES *dichtet*)[4] nu e simplă manifestare a spiritului de sistemă sau al vreunei cochetării, ci însăși expresia impersonalismului real al planului contemplativ. E un simptom cu totul binevenit că Fichte, cercetătorul înverșunat al Eului, dând acestuia primatul, califică acest primat ca practic și proclamă lumea obiect al rațiunii practice. N-a fost Fichte cel întâi care a simțit că filosofiile sunt mărturisiri de caracter?

Rare sunt spovedaniile directe ale filosofilor, și prețioase. În veacul trecut fantastul Hamann propunea ideea unei Anxietăți *(Angst)* fundamentale ca punct de începere al reflecției filosofice; aceeași idee o ia, se pare, astăzi, în abundentă exploatare, Heidegger, profesor de filosofie. Oricum, terminul anxietate e o ingenioasă nimerire a izvorului lui Eu: anxietatea marchează punctul critic de purcedere a voinței.

*

Începutul este diversitatea spectaculară. Ea nu se creează, nu se derivă, ci se află. Cuprinsurile din care e făcută le aflăm a fi de natură imediată, în directa lor prezentare, sau în slujbă de semne, unele pentru celelalte. Luăm seama dar că acele cuprinsuri sau se spun pe ele, sau spun pe altele. Se spun pe ele în planul spectacular, spun pe altele în planul practic. E bine a nu uita în ce plan ne găsim și înțelegem a rămânea. E ușor și obișnuit a uita poziția. Asemenea uitare poate implica o descriere greșită a spiritului. Planul spectacular e planul descrierii, cel practic al explicării; în acest din urmă, de preferință, un cuprins înseamnă pe altul, mai adesea altele multe. Însă ultima înțelepciune nu e alta decât că: aceasta e așa, cealaltă așa și altfel. Constatăm, adică, diversitatea. Cea mai elementară gândire cere neapărat două cuprinsuri, și se zice că afacerea judecății e, tocmai, să le „unifice". În pura teorie nu se vede care e binele de a le face „una"; și în adevăr nici nu le facem una, ci diversitatea lor rămâne prețioasă perpetuu. Atât numai că aflând cuprinsuri credem a afla, tot atât de direct, limite, întâlniri și dezbinări, cu modificări diverse; iar în plan practic, căutând a se grupa cât mai simplu limitele, întâlnirile și dezbinările cuprinsurilor, se stabilesc categoriile. Aceasta se face, mai ales, în interesul unor așteptări despre ce are să rezulte, potrivit apetitului de a ști ce se va întâmpla cu un aspect dat al diversității. În asemenea dispoziție iau naștere semnele, cuprinsuri adică de anume calitate, hotărâte a aminti sau profetiza pe celelalte. Și nu se vede cum aflarea limitelor în diversitate implică un inevitabil ideal al stabilirii de unități. Unitatea este o convenție relativă la semne, în funcțiunea lor practică.

Întrebuințarea unor cuprinsuri ca semne a deprins mintea cu o dedublare care s-a extins hipertrofic, a devenit principiu, punct de refugiu și repaos absolut adică. S-a adus acea dedublare în planul spectacular al aflării imediate, și din această strămutare a rezultat o minunare iritantă: că adică ce „înțeles" vor fi având toate cuprinsurile în poziția imediată? Dar nu s-a pus întrebarea: ce rost are să interpretezi ca semn ceea ce nu e semn? S-a practicat așa, timp lung, filosofia ca atare. „Sensul" lumii sau al vieții! Dar bine: semn și înțeles se află atunci când și acolo unde se pun o parte din cuprinsuri ca să amintească sau profetizeze pe celelalte. Dacă vrei ca toate cuprinsurile să fie semne, ești nevoit să închipui, în afară și dincolo de TOATE, altele – lucruri în sine, de exemplu, de la care n-ai absolut nici o comunicare. Și așa s-a și făcut. Fără nici un fel de folos, se înțelege.

*

Vorbește filosofia nu fără oarecare patos despre această lume a semnelor: ea ar fi creatura superbă a Eului, a activității spontane a spiritului. Un psiholog de vocație și pasionat, când e și psihologist mai cu seamă, ca Theodor Lipps, găsește cu încântare în orice punere de semne, în numere sau alte abstracții, pe Eu; și zice: asemenea operație este, în fond, raportare la Eu; în ea, Eu se simte și află pe sine. Cred că aci e dedesubt o dorință frumoasă de a da Eului o răspundere de înaltă dignitate.

Același psiholog și psihologist înștiințează însă că de Eu n-am ști, dacă nu am lua cunoștință de el, nu l-am trăi tot astfel cum trăim sau luăm cunoștință de cuprinsuri ca roșu sau acru, iar apoi decide că Eu nu e numai indefinibil, ci chiar indescriptibil. Atât, zice, se știe sigur: că e prototipul oricărei unități, – unitatea trăită. Însă cui nu găsește în Eu decât un semn al unor anumite cuprinsuri, în specie: stări organice, numite afective și sub o mai restrânsă etichetă: voință, nu-i apare nici Eu prototip de unitate, nici anume semne, cum sunt numerele și alte abstracții ca fapte specifice ale lui Eu, în care s-ar dovedi excelenta unitate a acestuia.

Eu se face pe planul practic, acolo unde se face și opoziția între fizic și psihic, între lume interioară și lume exterioară. Pe acest plan numai, se fabrică opoziția între lucru și reprezentare, între „element psihic" și „excitant extern". Apoi, prin derivare mai mult moralistică, se declasează ceea ce NU-I DECÂT reprezentare față de obiectul ADEVĂRAT. Un filosof realist afecționează, de exemplu, zicerea: *solches Zeug vie zu Träumen*[5], pentru a deprecia reprezentarea, ce ca atare n-ar fi decât aparență. Dar se impune, pare-că, întrebarea: din ce fel de *Zeug* vor fi, după credința realiștilor critici, *lucrurile*, pentru ca ele să garanteze în grad superior valoarea trebuincioasă cunoașterii? Din ce *Zeug* sunt obiectele fizice, din ce altul cele psihice, din ce, în sfârșit, lucrurile ÎN SINE? Nu se răspunde la aceste dificultăți; urmează numai a se vorbi despre valoarea cunoașterii, despre aparențe și fenomene în opoziție cu realitățile, ca și cum s-ar ști de când vremea ce sunt lucrurile în sine, ca și cum s-ar ști altceva decât că „lucrurile" sunt semne: polițe pentru amintirea sau aștepterea cuprinsurilor diverse, – cuprinsuri adică substituite când mai bine când mai rău altor cuprinsuri.

*

Se vorbește aici de cuprinsuri și, printre ele, despre unele numite semne. S-ar părea indicat a vorbi de impresii poate. Însă și fără asta terminologia teoriei pure are neajunsul de a fi psihologică. Aceasta a dat loc erorii psihologiste și o întreține. Între toate pozițiile spiritului, câmpul spectacular sau al teoriei pure e acel care mai rar e frecventat cu bună știință. De la origini, gândirea, când chiar a încercat a fi pură teorie, a rămas în câmpul practic al dualităților: psihic-fizic, lume interioară-lume externă. Nimic nu e mai obișnuit decât experiența imediată a actualității perpetue. Rareori altfel decât pe nebăgatele de seamă trece gândirea în plimbare prin câmpul spectacular. Totuși în acest câmp numai se poate încerca descrierea cuprinsului și a pozițiilor spiritului; din acest plan se înțelege rostul și izvorul lumii psihic-fizice și ale opoziției dintre reprezentare și lucru, în acest plan se descoperă caracterul secundar, de derivare practică, a acestei lumi și opoziții; în el se surprind și sunt denunțate incursiunile abuzive ale eticii și metafizicii în teoria pură. Metafizica e prin excelență product al dublărilor practice.

Desigur nu e imposibil a corecta efectele acelei uzurpări a limbajului psihologic asupra câmpului teoriei pure, deși această corectare nu o putem realiza decât tacit, rezervând termenilor psihologici – imagine, impresie, idee, ideal, înțelegere, – valoare spectaculară, desfăcându-i din sistemele dublărilor psihic-fizic, subiect-obiect, redându-i obiectivității originare care e planul spectacular însuși. Evident, „obiectivitate“ e aci chiar termen abuziv, fiindcă nouă ne trebuie să vorbim de o obiectivitate fără subiect. În alt fel ar fi abuziv să spunem că subiectul obiectivității originare e Dumnezeu, – fiindcă divinul nu se înțelege astăzi decât ca interpretare afectivă. Totuși așa e: în planul spectacular totul se trăiește pe sine. *Deus sive natura.*[6] Se va fi înțeles măcar că prin „obiectivitate“ traduc aci pe germanul *Gegenständlichkeit*; nu e în chestie cumva ceea ce se numește comun: spirit de obiectivitate.

Câmpul teoriei pure nu se supune metodei genetice a explicărilor evoluționiste. Acesta pleacă de la amănunte empirice, biologice și antropologice, ce nu pot funcționa ca principii decât în plan psihic-fizic. Nici un amănunt din empiria psihic-fizică nu poate fi principiu de cunoaștere; ideea adevărului trebuie prealabil pusă, pentru a putea da vreunui amănunt empiric înțeles de *fapt*, și a construi – știință.

*

Ambiția de a așeza idei în piramidă e acum preistorică. Sistematismul grecesc aparține copilăriei gândirii. Himera unității și-a pierdut farmecul și creditul absolut, mai întâi pentru că i s-a descoperit că una din originile ei principale constă în incursiuni abuzive ale limbajului. Apoi unitatea, în întrebuințare filosofică, se dovedește a fi reflex al vieții politice, teologice sau militare. În emfaza filosofică a unității se oglindește un ideal de cazarmă și front.

Diversitatea e obiectul omului de acum; ideea unei disparități constitutive nu-l sperie, și-i e foarte natural a înțelege că adevărurile științifice sunt provizorate interpretative. Multe din fundamentele cunoașterii de altădată apar acum ca proceduri mnemotehnice, convenții de sinonimie uneori. Până la ce modestie au căzut definiția, clasificarea, legea, și vai! cauzalitatea chiar, din înălțimea lor ceremonioasă de demult!

Probabil există suflete, care, cu ochii la un grup plastic grecesc, cu o tragedie a lui Racine în gând, își împlinesc o fericire dându-și sentimentul numărului 1. Aceia vor izgoni din câmpul „Artei“ *Însemnările lui Malte Laurids Brigge*, dacă nu cumva decid a se încânta descoperind că în acel carnet artistic disparitatea e aparentă și că frumusețea stă în unitatea de ton și temperament a autorului. Dar vezi ideea lui Rilke: să-și învăluie atât de strașnic unitatea minunată a Eului în o așa scabroasă diversitate! *Aber jedes Tierchen hat sein Pläsirchen.*[7]

Viața românească, nr. 4, aprilie 1933, p. 34–41.

NOTĂ LA UN INEDIT AL LUI EMINESCU

Printre ineditele pe care cunoscătorul prin excelență al lui Eminescu le alege cu atât de inteligentă sistemă, ne oprim, în locul acesta, la fragmentul de poem *Tablou și cadru (Icoană și privaz)*, tipărit în *Viața românească* (XXV, 1933, pag. 108 sqq): citirea lui ne aduce inevitabil în gând amintirile literatei germane Mite Kremnitz, proaspăt date cititorilor în *Convorbiri literare* (LXVI, 1933, pag. 7 sqq., 97 sqq.). D-l G. Călinescu, în scurta notiță din fruntea fragmentului, expune toată substanța ideologică a bucății. Aci nu căutăm decât a extinde spusele sale, pe temeiul amintirilor pomenite.

„Adevăratul ideal după Eminescu este… în domeniul dragostei, întoarcerea la instincte, la starea edenică“. (*Viața românească*, l. c., pag. 108–109). O complexă fatalitate istorică a impus, adesea celor mai reușite exemplare de femei, și îndeosebi celor inteligente, să trăiască, excesiv, oarecum prin oglindă, să se strâmbe. Asemenea femei îl duceau neapărat pe Eminescu la concluzii misogine. Epitetul adopat de d-l Călinescu nu implică nici o exagerare, cum s-ar părea la prima vedere. E simplu exact. Acest tip feminin exaspera pe poet, și exasperarea lui suna când aspru când melancolic. Nemulțumirile, până la indignare, care ne întâmpină în poezia lui de dragoste, vin din experiențele sale cu femei, cum am zice, de calitate superioară. Putem admite că poetul nu a izbutit – și soarta nu i-a dat nici răgaz – a se orienta în arta cochetăriilor mofturoase. A rezultat astfel o lipsă de rutină care va fi agravat, întrucâtva, întâmplările sale sentimentale cu cocoane mari; însă această agravare e numai un amănunt, fondul stătea în concepția și simțirea lui esențial naturistă. Robusta sa inteligență pornea, încă de pe atunci, o critică ce abia astăzi începe a opera efectiv în viața erotică europeană. Sistemul tradițional al cochetăriei feminine alunecă, în zilele noastre, în disoluție comică. Pe vremea lui Eminescu lucrurile stăteau altfel, și cu totul dezagreabil pentru bărbații întregi. În treacăt pomenesc: nu o dată, mi-a vorbit Caragiale, cunoscător doar complet al vieții intime a lui Eminescu, de fabuloasele vitejii erotice ale liricului cântător de flori albastre, de brațe lungi și reci, de strigoaice fermecătoare și zâne diafane. Și numai din copilăros orbească dragoste către o doctrină psihiatrică cu prestigiu zgomotos astăzi, s-a putut imagina, acum în urmă, un Eminescu insuficient sexualicește.

Versul zice:

Tâmpit să-mi plec eu fruntea ca sclavul la picioare
Și ea să-mi spuie rece: Monsieur, ce ai mai scris?
La glasu-i chiar ironic să fiu în paradis.

Iar Mite Kremnitz își aduce aminte așa:

„Când ne revăzurăm, în tăcere hotărârăm să ne iubim unul pe altul ca doi copii. El îmi spunea cum ar vrea să mă răpească și să mă ducă departe, și ce frumos ar fi dacă amândoi am fi fost copii de țigan, liberi pe câmpia înnegrită. Eu râdeam și glumeam de fanteziile acestea, totuși aș fi dorit și eu același lucru; însă, după cum mi se pare acum, privind înapoi, *ceream mereu, cu pedanterie, lucrări de la el, ca o mărturie a dragostei sale*“ (l.c., pag. 99). Și literata germană notează vorbele cu care Eminescu i-a dăruit *Atât de fragedă, te asemeni/ Cu floarea albă de cireș...*: „Dumneata *ai vrut totdeauna să ai o poezie de la mine*, iat-o, dar nu e bună de nimic.“ Aceste citate ne luminează situația întreagă. E o antiteză, de un dulce umor, la cazul lui Heine:

Sie sei eine Lotusblume,
Bildet die Liebste sich ein;
Doch er, der blasse Geselle,
Vermeint der Mond zu sein.

Die Lotusblume erschliesset
Ihr Kelchlein im Mondenlicht
Doch statt des befruchtenden Lebens
Empfängt sie nur ein Gedicht.[1]

Mite Kremnitz își mărturisește cochetăria cu o onestitate ce nu lasă nimic de dorit istoricului literar. Dau aici textele, înșirate progresiv după gravitatea înțelesului:

– „Eu îmi dădeam demult seama că ceva irezistibil îl împingea spre mine... și mă simțeam fericită că reușisem să smulg un om din melancolia neagră.“ (l.c., pag. 13).

– „Eram nespus de mândră, mă simțeam favorizată și credeam că am chemat prin calda mea simpatie un suflet la o nouă creație.“ (pag. 14).

– „Ceea ce dorisem se realizase: fericirea lui atârna numai de mine.“ (pag. 97).

– „Vream să fiu totul pentru el, el nimic pentru mine.“ (pag. 100).

Greu s-ar putea exprima mai candid decât în rândurile citate lăcomia femeiască de a domina, ambiția de a-și pregăti gloriolă biografică prin apropierea de un nume a cărui ilustrație se presimte.

„*Cu toată lipsa de experiență*, avea despre femei o părere rea, inspirată în parte din Schopenhauer“ (Mite Kremnitz, pag. 12). Trecem peste Schopenhauer, astăzi

ingredient obositor, și în raport cu Eminescu, și altfel chiar. Credem că nu „lipsa de experiență“ era în chestiune. Bărbatul întreg nu admitea dragostea făcută numai prin schimb de mofturi. Și „cu toată lipsa de experiență“, Eminescu imagina exact jocul cucoanei mari, pare că i-ar fi citit profetic peste umăr ce va nota în amintirile sale. Vedeți doar cât de rafinat parodistic se încheie fragmentul:

Cu gura pe-al tău umăr încet și trist șoptesc:
Ești prea frumoasă, doamnă, și prea mult te iubesc.

Mite Kremnitz ținea minte așa: „Câteodată stând față în față, el închidea ochii și exclama: Te iubesc prea mult.“

Poetul transpune ironic amintirea patetică.

Literata simte că trebuia justificat mai de-aproape interesul pe care-l purta poetului. De aceea scrie: „Mie, femeie ultrasensibilă, nu-mi diplăcea, când ședea lângă mine, cu toate că haina lui, prea întrebuințată, mirosea a straie vechi“ (pagina 12). Sau oferă interpretări ale „dragostei“ lui Eminescu, cu intenția de a-și colora în inocență cochetăria ambițioasă.

„Drept vorbind, cred că Eminescu era atunci fericit; dragostea sa pentru mine fiind un foc care-l încălzea, fără a-l mistui; *e adevărat că uneori era cuprins de o patimă întunecată*, însă acestea erau ceasuri trecătoare; de cele mai multe ori se bucura din toată inima că e alături de mine și că avea toată prietenia mea caldă, pe care o socotea ca cea mai înaltă ce este în stare s-o dea o femeie de firea mea.“ Cu tradiționala umilință răspunde versul:

Și-apoi... Merit eu oare mai mult de la un înger
Decât de-a lui privire eu sufletul să-mi sânger?

Mite Kremnitz cedează însă a da și lămuriri, care încep categoric, dar sfârșesc, firește, în o atenuare expeditivă: „Adesea era recalcitrant, rău dispus; vorbeam atunci cu el până ce i se schimba dispoziția. Îmi reproșa, de multe ori, răceala mea și era mâhnit că refuzam tandrețele sale, dar *nu era niciodată altceva decât un băiat răsfățat*“ (!).

Iar ce voi cita acum e o curioasă construcție sofistică: „în judecățile lui despre femeie era oriental. O femeie gătită și pudrată îi părea mai atrăgătoare decât una care disprețuia orice fard; o copilă plină de capricii, fără judecată, îi părea cel mai frumos tip feminin“ (pag. 12). Deloc nu credem! Nu o femeie care să se gătească numai dorea Eminescu, ci una care să se și dezbrace fără multe încunjururi.

În total, aceste explicări sunt ornamente. Fondul era că dragoste n-avea pentru dânsul.

Îmi pare infinit probabil că impresia inițială nu s-a schimbat niciodată: „persoana lui mi se părea de rând, ținând de o clasă socială pentru care nu puteam avea nici un interes“ (pag. 9). Apoi Mite Kremnitz pare a voi să împartă cu „cumnatul

Titus" răspunderea rezervelor sale cochete față de Eminescu: „cumnatul meu începuse să și râdă de Eminescu în fața mea și mă întreba dacă *nu care cumva uitasem să-l fac să simtă distanța socială care ne separa*, spunând că *acești boemi uită adesea cuviința*, etc., etc." (pag. 102).

Înțelegem doar: a fost cazul tipic al „prieteniei" plebeului genial cu doamna din lumea bună... Exemple frumoase de asemenea amăgiri dulci și amare, știa să povestească și regretatul Cerna, când, cu o perplexitate înduioșătoare pe care știa să o facă și amuzantă, își spunea întâmplările cu femei de familie înaltă.

Cazul Mite Kremnitz-Eminescu a culminat, ni se pare, în formularea unei decepții. Literata germană notează, în definitiv, următoarele, unde se vede o severitate ciudată:

„La drept vorbind, eu eram dezamăgită; bogăția sa spirituală la care mă așteptasem, această bogăție exagerată a unui cap inteligent de poet, nu mi se dezvăluia, nu voia să mi se arate. Eu mă așteptam ca sentimentele și ideile, la el, să fie nesfârșit de bogate, nesfârșit de originale. Adâncimea pe care o așteptasem, în care trebuia să privesc și față de care trebuia să mă înfior, nu exista! Îl prețuisem mai mult decât merita, sau pretențiunile mele erau peste măsură de mari? Mă făcea în adevăr uneori să văd tablouri, dar puțin bogate în colori, monotone ca și câmpia. Însă nimic măreț, nimic titanic, nimic care să mi se pară nou și să-mi deschidă noi orizonturi nu ieșea din capul lui... Se vede că așteptam de la el ceea ce numai anii de pe urmă *ar fi putut* scoate dintr-însul... Pe cuvânt, după asigurările altora, îl luasem drept un om cu cultură universală; cu măsura anilor de mai târziu ea poate ar fi fost găsită prea săracă... Dar el nu observă deloc dezamăgirea mea... Niciodată nu i-am deschis vreun colț în inima mea, nu i-am arătat vreo cută a sufletului meu. Vream să fiu totul pentru el, el nimic pentru mine!" (pag. 100).

Iată dar un Eminescu foarte sărăcuț și nesărat. Judecata femeilor diletante este totdeauna un filtru foarte sever, dar nu și egal, desigur – precum probează exemplul nostru. În fond, femeia calcula, poate involuntar, doza de glorie eventuală a omului de care hotărâse a se interesa, și ajunsese să i se pară capitalul prea nesigur: De aici, – „dezamăgirea".

Fragmentul de poem prezintă, și aci, o coincidență:

Sunt vrednic eu a cere – sunt demn să am mai mult?
A lumii hulă oare în sine-mi n-o ascult?
Putut-am eu cu lira străbate sau trezi
Nu secolul ca alții – un ceas, măcar o zi?

Greșit ar fi a strânge prea de-aproape astfel de corespondențe. Spusele poetului pot fi luate desigur și ca generalități. Totuși nu e fără interes a preciza, pe temei de texte, cum doi oameni au gândit, din părți opuse, despre lucruri care, în același timp, îi preocupau.

Avem încredere că cititorul, cu nici un chip, nu va găsi în cele consemnate de noi vreo denigrare a unui tip feminin, cu atât mai puțin a unei persoane. Cele notate arată numai, odată mai mult, efecte bine cunoscute ale unei vaste fatalități istorice, sub apăsarea căreia a avut a trăi femeia europeană, fatalitate cu atât mai vizibilă, cu cât opera în exemplare mai reușite ale sexului până deunăzi în robie.

Nici un lector informat nu ne va învinui, credem, că prezentăm materialul din amintirile literatei germane ca „izvor" deosebit al fragmentului *Tablou și cadru*. Nimic alta nu am încercat, decât să arătăm câteva coincidențe caracteristice.

Convorbiri literare, iunie 1933, p. 505–510.

DELICATE LUCRURI VECHI

Notă despre romanul domnului Ibrăileanu*

Un fin studiu moldovenesc, alcătuit din nuanțe savant șterse.

Ni se arată întâmplările curioase ale unor suflete ce au fost și care, cât au fost, stăteau învăluite sub rafinate țesuturi de susceptibilitate, orgoliu, dominare de sine, discreție și politeță. Am numit „curioase" întâmplările acelor suflete: cuvântul l-am luat din însăși cartea d-lui Ibrăileanu. Când, la despărțirea finală, femeia întreabă pe adoratorul care, cu nici un chip, nu a vrut să i se mărturisească: de ce natură e sentimentul lui pentru ea, bărbatul răspunde: „e un sentiment foarte curios". Femeia încheie, firește, aproape ofensată: „Adică bun de pus la muzeu."

Adevărat, jurnalul doctorului Emil Codrescu dă impresia delicată a unui capitol de arheologie sufletească.

De optzeci de ani viața societății românești curge în *prestissimo*. Totul în ea se învechește cu o iuțeală straniu distrugătoare de valori. Iar Moldova a rămas până azi, poate numai până ieri, provincia conservării elegante.

Sfioasele umbre ce joacă în romanul acesta ne apar desigur familiare, nouă moldovenilor; ne apar însă ca amintiri de demult, tot așa cum de demult ne sună numele eroinei – *Adela!*

Locale și trecute, figurile acestea și mișcările lor captivează prin un farmec amestecat din răsfrângerile unui vechi pitoresc psihologic, cu viață caldă încă; caldă, cel puțin pentru cei care-și mai aduc aminte.

Deoarece mă aflu printre acești din urmă, încerc a explica generațiilor ultime de tineri, îndeosebi celor nemoldoveni, substanța acestei cărți, care – lor – le poate apărea ermetică.

*

Meșteșugit se conturează filigrana psihologică a d-lui Ibrăileanu. Avem în față iscusința pe care numai maturitatea desăvârșită, nutrită în pasionată meditare a scrisului literar, o poate aduce.

---

* G. Ibrăileanu, *Adela,* Editura „Adevărul" (n. a.).

Jurnalul lui Emil Codrescu este de un microscopism pânditor, implacabil, care surexcită atenția până la culmi bolnăvicioase. D-l Ibrăileanu este un teribil amănunțitor al vieții interioare. În scrisul literar român, cu ce altă carte ar putea fi grupat romanul său?

Drama, psihologizată extrem, este închisă în sobru cadru de peizaj și de pitoresc social abia estompat.

„Luna răsărea greoaie și roșie, ca și în noaptea aceea îndepărtată, când se îmbulzea pe poarta jităriei, gata să dea peste noi – și atât de neașteptată era apariția ei, abia răsărită acolo în poartă, încât femeia cu care căutam singurătatea câmpiei făcu un gest de apărare cu amândouă mâinile și scoase un strigăt ușor de surpriză"...

„Luna transfigurează totul. Gardurile strâmbe, șandramalele dărăpănate, bălăriile din maidan, atât de urâte în lumina soarelui analist și veridic, adinioarea în bătaia lunii erau frumoase... Soarele realist și unul ca și adevărul..."

Să luăm seama la tratarea interpretativă a naturii, în aceste exemple, nu numai pentru frumusețea ei ingenioasă, ci pentru că această tratare este profund caracteristică constituirii generale a cărții. Jurnalul lui Emil Codreanu este făcut din notări de o înverșunată analiză; într-un asemenea fanatism al subiectivității, natura cosmică însăși e fundamental raportată la dispuneri umane, și supusă criticii psihologice.

Pur și minunat artistică este reminiscența, independentă de frământarea dramatică: „nopțile veneau din pădure ude, cu miros de ferigă...", impresie saturată de exactitate poetică.

În același plan de interpretare ca și natura este tratat, în subtilă simbolizare, mecanismul ceasornicului: „angrenaj de forțe, *lecție* de determinism – cu sistemul lui de sori strălucitori, cu palpitul spiralei nelămurit și sur închipuind o nebuloasă, cu pretenția coardei de *perpetuum movens* al rotației dintre cele două capace – e un univers în miniatură, pe care maistrul îl descompune prin analiză și-l recompune prin sinteză."

Emil Codrescu este un maistru ceasornicar, aplecat cu îndărătnicie asupra sistemelor chinuitoare din care-i este alcătuit sufletul.

Atât de completă îi este expunerea, încât ușor se poate demonstra cuprinsul intim al cărții prin citate textuale. Mă tem însă că deloc nu-mi va fi ușor a manopera potrivit lumina, pentru a înfățișa cititorilor situați în o prea exclusivă actualitate perspectiva valorilor sufletești din care se țese drama. În adevăr nu mă pot desface de convingerea că această dramă, pur interioară, este și istorică.

Dar felul acesta de greutăți face cu atât mai ispititoare încercarea.

*

Emil Codrescu, medic și om de cultură generală neobișnuită, trebuie să fi fost tânăr de tot prin anii când se așezase bine stăpânirea poeziei lui Eminescu. Lectura de bază a generației sale o formau neapărat Schopenhauer și Darwin. În vocabularul doctorului, „geniul speciei“ și „selecțiunea“ sunt cuvinte rituale.

În vehementa (și altfel destul de naiva) polemică a lui Schopenhauer contra femeilor, pe temei și cu ornament de filozofare biologică, aflau, probabil, tinerii intelectuali moldoveni din timpul acela, un fel de răzbunătoare consolare, speculativă, pentru stângăciile lor complicate față cu sexul blestemat, stângăcii atât de bogate în efecte dureroase. Răzbunare de intelectuali superdelicați, înfundată și indirectă.

Sfiiciunea și politeța acelor tineri aveau o natură și grade ce par tineretului actual paradoxal neverosimile. Să te culci cu femeia pe care o „iubești“, constituia, chiar numai în intenție, o supremă impolitețe; iar fapta însăși, o sălbatică profanare, de negândit în planul acelor mult delicate spirite.

Ca să vedeți unde ajungea, în vremile acelea, oroarea de orizontalitate în situații intens sentimentale, vă pomenesc următoarele: prin fânaț, se plimbă cei doi, care cu nici un chip nu pot deveni pereche. Firește, Adela culege flori. Dar el? „Spectator neocupat, mișcându-mă fără rost încolo și încoace (*în fața unei femei nu pot să mă întind pe iarbă*, singura soluție onorabilă a problemei), situația mea e dificilă...“ Auziți dificultate?! Noroc că Adela, precum crede Emil, „nu observă nimic“.

Lucrul ni se lămurește și prin o formulă generalizatoare despre o dragoste din copilărie: „E singurul tău amor curat, pentru că n-a fost amor, pentru că n-ai fost niciodată pe punctul de a muri de pofta celor câteva kilograme de materie organică, pe care fata cu părul pe spate le extrăgea din elementele brute ale naturii“. În treacăt notăm faptul curios dar adânc fundat în concepția întreagă a doctorului Codrescu, că meritul fetei de a extrage „din elementele brute“... aceea ce extrage, îi pare, lui, neglijabil. Dar subliniem mai tare contrastul dintre asprimea terminologiei pedante cu „kilogramele de materie organică“, și gingășia eterată a ideii de „amor curat“: avem aci manifestarea unui principiu din structura însăși a lamartinianului schopenhauerizant, trecut prin pozitivism. Doar același doctor ne încântă cu suave explicații asupra epitetelor „floare“ și „înger“, ce s-ar fi potrivind uneori atât de exact femeilor. De aceea legătura, din trecut, între Emil și o femeie cu carne frumoasă și apetituri întregi, se numește „demență stupidă“ și „epocă cinică“; și înțelegem ce rezonanță înfiorătoare vor fi avut pentru medicul literat cuvintele: „Un amant este o realitate *teribilă*. Incomparabil mai *îngrozitoare* decât un soț.“

Notează doctorul: „Întotdeauna mi-a venit greu să schimb apelativul *Domnișoară* în *Doamnă*. Mi se pare o imixtiune în lucruri prea intime, mi se pare că iau act cu brutalitate de fapte care nu mă privesc și nu-i decent să mă privească.“ Iată documentarea monumentală a unei superlative discrețiuni, dar, în același timp, și a unei alarmante obsesiuni. Normal, apelativele acelea le substituim, în semnificare socială, fără a ne preocupa de realitățile sexuale ce le corespund; însă doctorul Codrescu ia lucrurile altminteri: el se gândește la preciziuni anatomice și fiziologice, și-i e infinit rușine să zică luni dimineața *Doamnă* unei tinere fete căreia până sâmbătă seara îi zicea *Domnișoară*. Este aci un exces de pudoare ce pare că nu s-ar putea ivi decât în fantazia unui rafinat *jouisseur*. În adevăr, deloc pudoarea nu înseamnă, imediat, castitate. Neapărat, pe asemenea culmi ale pudorii ne întâlnim cu cele mai stricte postulate ascetice. „Foamea selectivă de femeie, *numită* impropriu și aproape *în derâdere iubire*, este întoarcere la animalitate, este, gândind bine, o *impulsie sinistră*.

Orice declarație de amor, oricum ar fi exprimată, tacit sau prin cuvinte, *este*, în esența ei, o cerșire a corpului, considerată de femeie, fie că consimte sau nu, ca o *propunere rușinoasă*.“

Și oroarea ascetică pentru realitățile sexuale o exprimă desăvârșit vorbele doctorului despre țăranca pe care o vede trecând repede spre un flăcău: o numește „pasăre răpitoare“ și „femelă teribilă“. Dar numaidecât tonul acesta de invectivă aproape ezechieliană face loc unui ton altfel înfierbântat: femeia, „cu sânii mici, cu coapsele fine, cu gleznele goale“. În spiritul doctorului Codrescu strașnic se bat gândurile.

În însemnările lui, sânul Adelei, de exemplu, este tratat cu o impresionantă atenție. Ceva mai slab, șoldurile și umerii. De tot tulburătoare pare a fi importanța piciorului, preciz: a botinei, a vârfului botinei. Despre rolul rochiilor lungi, gelos acoperitoare, în psihologia și istoria dragostei europene, a făcut domnul Ibrăileanu, și în unele publicații ale sale de ordin teoretic, reflecții fine și adânci. În acest punct Adela se supune disciplinei clasice... „Am întins pelerina la picioarele unui mesteacăn, care a servit Adelei de spetează. Sprijinită de copac, botinele îi ieșeau de sub rochie, ca două ființe mici și impertinente. Dar Adela își acoperi cu rochia până și vârful botinelor.“ Și motivul revine. Iar când e vorba de atingerea picioarelor, toate cătușele politeței și ale pudorii se încordează exasperat. „Pe scăunașul de dinainte, într-o trăsură mai strâmtă decât a lui Badea Vasile, *trebuia să fiu mereu cu ochii în patru ca să nu ating picioarele tovarășelor mele* (Adela și Doamna M., maică-sa)...“ Evident, când Adelei, urcându-se pe capra trăsurii „rotunzimea de zăpadă îi sidefează o clipă voalul negru al ciorapului“, doctorul Codrescu renunță a mai nota ce simte. E paroxismal. Însă diavolul nu se odihnește. Adela se lovise la un picior. Doctorul trebuie să o examineze, și grozăvia se întâmplă: îi vede piciorul gol. „De azi înainte demența mea a intrat *în o altă fază*“, consemnează jurnalul, nu fără spirit de analiză.

Acum cititorului, chiar cât de străin de lumea și timpul doctorului Codrescu, i se va fi deschis, credem drumul limpede pentru a simți accentele și valorile acestui roman de analiză, atât de minuțios și atât de delicat.

Cadrilul acesta pasional, cu doi pași înainte și opt înapoi, este plin de farmecul lucrurilor care au fost. Asupra figurilor din trecut ne înduioșăm în felul în care ne înduioșează copiii; cu o ușoară tristețe în plus. Trecutului îi atribuim naivitate și inocență – inocența a ceea ce a devenit inefectiv. În cazul de față acest sentiment ni se precizează, de exemplu și așa: pe doctorul Codrescu îl stăpânește frica de a trăi. De această frică, tineretul actual este mai străin ca de orice. Și acel darwinist trăiește sub o prejudecată populară, foarte naivă și foate trecută și ea: prejudecata perfecției și a eternității fericirii. Ideea lui de fericire este extensivă. Voința și puterea de a adânci secundele nu-i sunt cunoscute. Codrescu este de tipul adolescentului perpetuu. E cu atât mai remarcabil că resortul central al dramei sale sentimentale constă într-un conflict oarecum cronologic: are patruzeci de ani – „patruzeci de ani! ce urât, ce vulgar,sună cuvintele astea! ce *dospit*!“ – iar Adela douăzeci. Cu această deosebire de vârstă el nu o mai iartă pe fată; i-o repetă până ce o exasperează. Și doar fata, cât era de pudică și de bine crescută, face și spune tot ce era posibil pe acea vreme, ca să-l facă a pricepe că bărbatul acesta, în vârstă „dospită“, îi place ca nici un altul, că ea știe că el o iubește. Însă doctorul Codrescu – nimic! El – face analiză. O face până la deplorabila încheiere: „am pentru dumneata un sentiment curios.“

Delicios de gingășie este acest flirt moldovenesc de pe vremuri cu *mata* și cu *duduie*. Este aici prilej de a regreta încă o dată aplatizarea acestor adânc expresive moldovenisme la gradul de vocative fixate în auzul telefoanelor române.

Adela e paralela românească, istorică și psihologică, la cele două nuvele de dragoste veche ale lui Francis Jammes. Figura lui Emil Codrescu își găsește rude și prin unele romane ale lui Henri de Régnier.

Lamartinianul moldovean e colorat de Schopenhauer și de evoluționism. Acesta e caracterul specific în pitorescul său psihologc și istoric. Domnul Ibrăileanu l-a înfățișat cu o elegantă și istovitoare erudiție de moralist observator. Drama în care ne e prezentat tipul înaintează în mișcări oarecum micrometrice, conduse cu o virtuozitate ce învederează singulara și binecuvântata întâlnire a unui talent cu subiectul *său*.

Adevărul literar și artistic, nr. 666, 10 septembrie 1933, p. 1.

ÎN PLANUL ESTETIC

– Fragment dintr-o carte –

Pe Socrat ni-l arată anecdota antică înmărmurit, ceasuri după ceasuri, pe țărmul mării, atunci când i se luminase întâi în minte ce sunt ideile. A fost aceasta o mare întâmplare europeană: și cu această întâmplare a început, putem zice, devalorarea filosofică a sensibilității.

Când Lotze spunea că estetica modernă a debutat prin lipsă de stimă pentru propriul său obiect, el localiza numai istoricește o pornire veche a gândirii filosofice, și, în definitiv, o foarte firească atitudine implicată în psihologia omului filosof.

Socrat pătrunsese până la magia vorbirii. Îl minunase, poate într-o iluminare bruscă, permanența și generalitatea înțelesului cuvintelor: îl lovise ciudățenia superbă a putinței de a subjuga unor simple scheme sonore sau grafice, imensitatea perpetuu mișcătoare a empiriei simțurilor și a fanteziei. Credea că *văzuse* înțelesurile și aceasta îl extaziase. De înțelesuri se minunează, astăzi încă, trudnica fenomenologie a lui Husserl. Anecdota antică de la care am pornit a fost frumos imaginată psihologicește.

Schemele sonore, în slujbă de comunicare, tind a fi secate de substanța lor sensibilă. Cu cât această substanță se face, în conștiință, mai palidă și neglijabilă, cu atât înțelegerea ei e mai pură. Asupra opoziției, din ce în ce mai emfatic afirmată, între înțelesuri – pe socraticește: între idei – și cuprinsurile sensibile din conștiință, s-a înălțat prestigiul ambițios al intelectului; și putem imagina că aceasta s-a întâmplat cu un fel de spaimă sacră în mintea lui Socrat.

Nu interesează aci vicisitudinile etice și religioase, sub a căror formă și-a făcut calea până astăzi acea opoziție între intelect și sensibilitate. Pentru biografia spiritului omenesc în general, sau a celui european cel puțin, rămâne interesant că opoziția aceea a luat o clasică înfățișare de discordie; o dramă milenară, ce nu e lipsită de comic în varietatea înverșunărilor care o alcătuiesc. În lungul vremilor intelectul, pe ton violent sau disprețuitor, a polemizat cu sensibilitatea; și e, deopotrivă, instructiv și distractiv a vedea cum se perpetuează în spiritul unui filosof al zilelor noastre, vechea polemică între elementele spiritului, numai cât, de data aceasta, în orientare opusă: la Bergson prigoana se întoarce contra intelectului. Ardoarea juvenilă însă e aceeași ca în timpurile de demult ale cugetării filosofice.

În această linie de polemică interioară a spiritului cade lipsa de stimă a esteticii față cu propriul ei obiect, despre care vorbește Lotze. Evident, în acest nărav de a trata oarecum sub aspect emulativ pozițiile diverse ale spiritului, este în joc o fundamentală apucătură ierarhică a gândirii, apucătură venerabilă, persistentă, însă nu eternă, probabil. Se poate că necesitatea de ierarhizare absolută să nu fie decât o rămășiță din viața intelectuală primitivă. Primitivitatea persistă îndărătnic și chiar glorios.

Să adunăm din filosofi clasici dovezi textuale care să ilustreze acel obicei de a tot pune în concurență unele cu altele facultățile spiritului, ar fi erudiție fără folos. Ajunge să pomenim pe Hegel care vede arta ca o treaptă inferioară a filosofiei și se complace evident în insistențe asupra acestei descoperiri. Se înțelege că, prin acest exemplu, nu atingem cât de puțin părerea aceea a lui Hegel ca interpretare istoric evoluționistă considerată. Numai ca simptom al psihologiei filosofului și ca întrupare a unei tradiții metodologice, îl aducem.

Trebuinței de ierarhizare care, veacuri după veacuri, a stăpânit gândirea, pe cea filosofică nu mai puțin decât pe cea comună, îi putem răspunde, mai întâi aforistic, cu afirmarea că, între algebră și pictură nu poate fi rivalitate. Firește, în atitudine practică, interesele se așează așa ori altfel: odată ne trebuie algebră, alteori pictură. Condamnabilă ne pare întreprinderea de a strămuta în câmpul teoriei pure asemenea diversitate de interese, înălțându-le pe o scară de comparative, în vârful căreia se așază, ca superlativ absolut, un postulat religios, etic sau științific. Piramidele întrebărilor despre lume, cu a căror clădire din vremuri s-au ostenit filosofările diverse, și elaborarea de modele felurite după planul unor economicoase organizări de curiozități și nevoi ale spiritului, le socotim închise în registrele unui trecut cu totul neefectiv. În încercarea de a închide experiența, printr-un joc de analogii și de abstracții copilăros ingenioase în o concluzie unică, nu vedem decât manifestarea unei teleologii primitive și populare. În închipuirea lumii ca o scară de comparative, în vârful căreia stă superlativul absolut, recunoaștem bine visările sistematizate ale unei minți primitive. La copii și în spiritele copilăroase, domnește trebuința de a face din comparare o metodă absolută, de a făuri toturi bine încheiate, cu limite fixe și veșnice. Jocul de înlocuire continuă a unui cuprins de experiență prin altul, în așteptarea unei realizări definitive, constituie un apriori al reflecției populare, și determină un imperativ al practicii corespunzătoare.

Teleologiei populare îi răspunde definitiv superbul paradox al lui Goethe: „Ich habe es oft gesagt und werde es oft wiederholen: die causa finalis der Welt-und Menschenhändel ist die dramatische Dichtkunst; denn das Zeug ist sonst absolut zu Nichts zu gebrauchen“[1]. Iar spre sfârșitul vieții, spinozistul acesta de atât de firească vocație scria muzicantului Zelter: „Natur und Kunst haben beide das Recht, *zwecklos* zu handeln; Natur und Kunst sind zu gross, um auf Zwecke auszugehen.“[2]

Însă goana finalistă e discontinuă. Pauzele ei sunt, prin excelență, stările estetice.

S-a zis mai sus: între algebră și pictură nu încape rivalitate. Algebră numim, precum desigur s-a și înțeles, întregul plan al simbolizărilor; iar pictură numim acceptarea cuprinsurilor empirice ca atare, îndeosebi a celor sensibile, fără nici o veleitate de a înlocui pe unele prin altele.

Orice simbolizare își are origina în planul practic. Pentru simplificarea expunerii, deosebim în întregul conștiinței: planul practic și planul pe care-l vom numi spectacular. În planul spectacular cuprinsurile diverse ale conștiinței se dau, imediat, în directă prezentare; în planul practic, în care considerăm înglobat și câmpul științei, cuprinsurile funcționează ca semne, unele pentru altele. În plan spectacular diversitatea însăși rămâne ca atare prețioasă, și în el trăim actualitate perpetuă; în planul practic stăpânește interesul unei așteptări despre ce are să rezulte, stăpânesc nevoi și apetituri de a ști ce se va întâmpla cu un aspect dat al diversității. În asemenea dispunere a conștiinței iau naștere semnele, cuprinsuri adică de anume calitate, fixate anume pentru a aminti sau profetiza alte cuprinsuri. Astfel se naște ideea de *înțeles*.

Practic considerate, unele cuprinsuri din conștiință slujesc a spune pe altele: spectacular, cuprinsurile oricare se oferă pe ele însele, nimic mai mult.

Vorbirea, sistemul de simbolizare care primează între toate, tinde, în întrebuințarea zilnic practică ca și în cea științifică, a deveni notațiune cât mai perfect schematică. În această întrebuințare, cuvântul este secat pe cât posibil de valoarea sa sensibilă. Idealul vorbirii practice este algebra. În întrebuințarea contemplativă, din contră, cuvântul tinde a-și realiza plenitudinea sa ca dată sensibilă. Exclamația lui Flaubert: *tant pis pour le sens!* – atunci când, de dragul ritmului și armoniei, nu consimțea să schimbe arhitectura unei fraze, constituie un întreg manifest în favoarea vorbei în întrebuințare estetică. Este memorabil că, veacuri înaintea prozatorului francez, un vechi autor grec a mărturisit aceeași indiferență *artistică* față de înțelesul frazelor. Revoluția literară a lui Mallarmé nu e decât împlinirea consecventă a aceleiași nevoi de a dezintelectualiza vorbirea, de a o aduce la funcțiune estetică pură. Același proces de estetizare îl aflăm în muzică, unde îngustele simetrii melodice, cu simplicitatea lor aproape mnemotehnică, cedează unor amplificări de timbru și armonie din ce în ce mai bogate și unor desenuri melodice largi, libere de conture și de recapitulări oarecum geometrice. Muzica discursivă se preface în muzică evocatoare. Același drum al dezintelectualizării îl urmează și pictura: ea a renunțat la intențiile alegorice, la informațiile istorice sau altfel realistice, la compoziția prea didactic aparentă, pentru a tinde la vizualitatea pură; iar în formele sale mai recente, ea caută a se întemeia pe sinestezii în construirea formelor și în distribuirea culorilor. De trei sferturi de veac asistăm, astfel, la o determinare din ce în ce mai preciză a domeniului estetic, prin însăși orientarea generală a artelor.

Caracteristică tărâmului estetic este absența acelei dublări a datelor imediate, care domină în practică, în știință și cu deosebire în metafizică. În atitudinea estetică nu întrebăm ce a fost, ce va fi, ce însemnează, cât va dura, sau dacă această impresie dată acum e *una* și *aceeași* cu acea dată adineaori, nici de unde vine și cum se leagă cu altele. Opoziția între fenomen și substrat, între reprezentare și „lucru real", nu are loc în câmpul estetic. Aici halucinația nu cade sub jurisdicția *cunoașterii*: din halucinație artistul poate extrage pictură, sau poezie, sau muzică. Judecata și experiența nu au aci sens nici autoritate. Intervenția intelectului în viața estetică e simplă încălcare.

Negreșit, în cursul obișnuit al vieții, practica, și deci intelectul, predomină; din această predominare au decurs multe erori în privința domeniului estetic. Negreșit, iarăși arta, ca tehnică și manoperă, implică atitudini și procedări de natură intelectuală. Însă trebuie să deosebim starea estetică de operația artistică. De aceea, referindu-ne la distincția pe care Kant o face între percepere și experiență, credem că nu se potrivește a vorbi de o *experiență estetică*, ci doar numai de o *experiență artistică*. Starea estetică poate crea o rutină ce nu se poate numi experiență, fiindcă acea stare se trăiește în disparitate; ea explodează iarăși și iarăși ca o unică noutate. Tehnica artistică însă, ca oricare alta, poate crea o experiență prin schemele și tipizările care se aplică aprioric unor date imediate ulterioare, anticipând asupra înregistrării acestor date. Terminul *aesthetic experience*, propus de James Suly (în articolul său *Aesthetics* din *Encyclopaedia britannica*, ediția XI, vol. I, pg. 277–289) și pe care-l adoptă unii cercetători americani (vezi William David Furry, *The aesthetic experience: its nature and function* in *Epistemology*, Baltimore 1908, care citează și pe o Miss Adams ca autoare a unei lucrări cu același titlu), se referă sau la experiența artistică, sau înseamnă o revenire puțin justificabilă la terminologia ce era în vigoare în veacul XVIII.

Materialul artei este nelimitat. Toată diversitatea datelor imediate îi este deschisă. Motiv de artă pot fi și complexe logice, și o însemnată parte din tezaurul poetic al omenirii are structură logică. Dar logicul acesta este un material ca oricare altul. El nu ne ține în loc ca atare, tot astfel cum nu ne oprim a verifica asemănarea unui portret cu o persoană cunoscută și cum îndeobște nu ne oprim a face identificări sau vreo altă operație de ordin cognitiv, atât timp cât trăim estetic, și întru cât suntem apți a o face.

Însă teoria artei este proveniență clasicistă. Această deducere unilaterală din materialul unui unic stil consacrat istoricește, și anume din o artă prin excelență intelectualistă, nu putea fi fără neajunsuri. Din eminentele observații ale lui Lotze întru delimitarea logicului transcriem următoarele cuvinte: „Sehr wohl liesse sich denken, dass jeder einzelne unserer Eindrücke sich von jedem zweiten unvergleichbar unterschiede, wie *in der Tat* süs von warm, gelb von weich sich unterscheidet. Wir können uns eine Welt vorstellen in welcher unzählige Inhalte zwar dem vorstellenden Geiste sich darböten, aber jeder beziehunglos zum anderen, alle so disparat gegen einander, dass nie sich zwei unter irgend ein Allgemeines als verwandte Arten vereinigten, und dass niemals ein Unterschied zwischen zweien für

grösser, geringer oder anders geartet geschätzt werden könnte, als der zwischen zwei anderen. Dass jeder einzelne dieser Inhalte sich selbst gleich sein müsse, würde das Einzige sein was das Denken, *seinem* Identitätsgestz gemäss, verlangen müsste, damit jeder von ihnen überhaupt vorstellbar werde, und diese Forderung könnte ja jene Welt erfüllen; darüber hinaus aber kann das Denken zwar für dien Moglichkeit seiner ferneren Handlungen *wünschen*, aber nicht als denknotwendig gebieten, dass zwischen den verschiedenen Inhalten jene abgestuften Verwandschaften stattfinden, die allein ihm die Ausführung seiner Bestrebungen ermöglichen: es ist *nicht* denknotwendig, dass das Denken müsse stattfinden können."[3]

În planul estetic, în adevăr ne comportăm esențial, ca în lumea de care ne vorbește Lotze: gândirea este suspendată și nimic nu ne-o poate, acolo, impune.

Starea estetică apare ca o surprindere. Impresiile sensibile și imaginile sunt proaspete, ușor stranii și imediat captivante. Sunt astfel, încât nu dorim a întreprinde nimic asupra lor: ne sunt de-ajuns astfel cum ni se oferă, având aerul că-și sunt ele singure deajuns. Se impun cu un fel de blândețe energică: se întipăresc cu un fel de abilitate, cu un tact în care simțim pare că forța unei fatalități misterios binevoitoare. În această stare nu întrebăm impresiile despre felul lor de a exista, nici dacă se vor repeta; nu le raportăm la trecut sau la viitor, nu vrem să știm cât vor dura. Nu căutăm a le deriva unele din altele, nici a prezice despre el; nu le descoperim analogii, nici nu stabilim identități. Și mai ales nu ne privește întrebarea dacă impresiile sunt cumva semne ale vreunei existențe, care ar fi permanentă, fixă, și ne-ar consola de mobilitatea datelor imediate.

În asemenea clipe, impresiile și imaginile se constituie ca obiecte estetice și înțelegem numaidecât, că obiectele estetice alcătuiesc o lume de-a dreptul opusă aceleia unde stăpânește teleologia practică comună.

Impresiile și imaginile le trăim în grupe de actualități discontinue, și aceasta are loc cu atât mai mult când ele ni se oferă cu superioara vivacitate a obiectului estetic: cuprinsul spiritului e format atunci nu din „evoluțiuni", ci din „mutațiuni". Numai că, în jocul caleidoscopic care e starea estetică, nu se pune întrebarea teoretică a înrudirii unei figuri cu alta; nici întrebarea practică despre superioritatea uneia asupra alteia.

În atitudine practică, impresii și imagini funcționează ca semnele pentru orientarea judecății și a voinței; atunci imaginea nu-i decât ocazie sau pretext pentru desfășurarea întrebărilor: care e originea impresiilor – dacă au să se repete – dacă se ascunde ceva îndărătul lor – sau cum o impresie ori imagine nu e decât o transformare a unei alteia. Astfel cugetătorii în abstract și spiritele practice, în care viața estetică e slabă sau chiar nulă, au inventat, de exemplu, că starea estetică constă în a descoperi unitatea în varietate; sau în a lua, cu ocazia unor forme trecătoare, cunoștință de ideile eterne; sau a-și umfla sufletul în simpatie socială.

Pentru a ființa estetic, impresiile trebuie să ne dea, de la ele însele, audiență. Starea estetică este, prin excelență, o stare pasivă. E o stare de atenție calmă și armonică, în opunere cu încordarea atenției în știință și în practică. Îmi pare vrednică de ținut minte observația următoare, aruncată în treacăt de Kant: „Wir *weilen* bei der Betrachtung des Schönen, weil diese Betrachtung sich selbst stärkt und reproducirt, welches derjenigen Verweilung analogisch (aber doch mit ihr nicht einerlei) ist, da ein Reiz in der Vorstellung des Gegenstandes *die „Aufmerksamkeit wiederholentlich erweckt, wobei das Gemüt passiv ist“.* (*Kritik des Urteilskraft*, § 12)[4], – observație ce se completează semnificativ cu ceea ce spune Lessing despre menirea artei: „Die Bestimmung der Kunst ist, uns die Fixierung unserer Aufmerksamkeit zu erleichtern“. (*Hamburgische Dramaturgie*, Stük 70[5]).

Să menționăm că atenția, astfel cum ea funcționează în starea estetică, anulează efectele obișnuinței: ne simțim atunci izbăviți de obtuzitatea în care ne înlănțuie simbolizările și generalizările impuse în atitudinea practică. Ne întâmpină astfel pe pragul stării estetice o delicată surprindere și o mirare: percepții și imagini, desfăcute din legăturile rutinare ale practicii, strălucesc izbitor și aproape straniu. „Mirarea“ pe care Platon și Aristotel au recunoscut-o ca început al filosofiei era, probabil, o stare mult asemănătoare acelei de care vorbim. Și Socrat va fi trăit această „mirare“, poate în grad aproape violent, atunci când, meditând înțelesurile cuvintelor, i-au răsărit în minte – ideile. Contrastul între iraționalitatea diversității sensibile și ceea ce el admira ca raționalitate divină a ideilor, îl făcuse să încremenească. Imaginile deoparte, de cealaltă parte semnele lor verbale, îi apărură dintr-odată stranii.

Acela despre care putem spune că a inaugurat, între europeni, discreditul sensibilității și al vieții estetice, va fi trăit odată măcar, în clipe lungi de extraz starea estetică astfel cum am încercat să o determinăm aici.

Revista de Filosofie, vol. XVIII (Serie nouă), nr. 3–4,
iul.–dec. 1933, p. 394–405.

DESPRE EDIȚIILE CRITICE

Expresia aceasta: *ediție critică* este un element verbal care nu a pătruns încă *bine* în circulația obișnuită; ea formează un termen mult prea tehnic care, pentru majoritatea publicului, are nevoie să fie explicat.

Ediție critică sunt vorbe din vocabularul filologilor. Adjectivul: *critică* are aci un înțeles destul de deosebit de înțelesul său curent.

A critica un text și *critică de text*, în vorbirea filologilor, înseamnă o operație ce se impune cu deosebire atunci când o scriere ne este transmisă în mai multe còpii sau exemplare, care pe unele locuri ne dau un text diferit, și prin urmare, ne obligă să ne ostenim a afla cum a fost textul originar, ieșit din condeiul autorului.

Adeseori deosebirile între diversele còpii ale unui text par de tot mici și neînsemnate cititorului grăbit, care nu-și bate capul să cunoască prea de aproape textul, să-l studieze cum se zice. Pe un asemenea cititor nu-l interesează deci edițiile critice, nu-i pasă de existența lor; eventual le crede de prisos – produs al unor capete nepractice, pedante sau chiar nu tocmai întregi. Se înțelege că pentru acest fel de cititori această lectură a mea *despre edițiile critice* este ceva și mai de prisos decât edițiile critice ele însele. Dar sunt diverse feluri de cititori.

Sunt cititori căror, de exemplu, le pasă foarte mult dacă Eminescu a scris:

„De-oi urma să scriu în versuri, teamă-mi e ca nu cumva
OAMENII din ziua de-astăzi să mă-nceapă a lăuda“

– adică așa cum s-au tipărit versurile aceste mai întâi în *Convorbiri literare* – sau a scris:

„De-oi urma să scriu în versuri, teamă-mi e ca nu cumva
FAMENII din ziua de-astăzi să mă-nceapă a lăuda“

– adică așa cum stă scris în manuscrisul poetului.

Famen este un cuvânt vechi, popular, care înseamnă *om fără sex*, și la figurat: om fără caracter, mișel.

Sau, în versurile imediat următoare, *Convorbirile literare* scriu:

„Dacă port cu ușurință și cu zâmbet a lor ură,
Laudele lor desigur m-ar mâhni peste măsură.“

În loc de *mâhni* al *Convorbirilor*, textul original poartă un cuvânt mult mai energic:

„Laudele lor desigur m-ar *scârbi* peste măsură."

Vedeți, cred, în aceste două exemple, că prin diferențe asupra *unui singur* cuvânt, se pune în discuție un amănunt însemnat din stilul unui mare poet. Și sunt oameni pe care stilul unui mare poet îi interesează foarte tare.

Se mai poate înțelege încă din aceste exemple că problematica autenticității unui text nu se ridică numai relativ la autorii antici, cum obișnuit se crede, ci și la un scriitor atât de recent ca Eminescu.

Și prin aceasta se lămurește deplin, pe câte cred, nevoia și însemnătatea edițiilor critice, care caută tocmai a restitui în forma primă dată de autor, textele alterate, fie *prin neatenție* fie *intenționat*. Vă închipuiți lesne că se întâmplă și una și alta.

Iată: chiar în exemplele date din Eminescu, înlocuirea cuvintelor *scârbi* prin *mâhni*, și *fameni* prin *oameni*, s-a făcut în cercul „Junimii", în credința că *fameni* și *scârbi* sunt vorbe prea aspre, sau cumva urâte și nepotrivite a figura în poezie.

Preocuparea de a avea texte autentice e veche în Europa.

Vechii greci au făcut și aici începutul, și anume cu textul lui Homer. Poemele homerice erau cartea de școală prin excelență, și manualul principal de cultură generală, la greci.

Vechimea lor, înmulțirea còpiilor și acumularea greșelelor și divergențelor de text, au făcut ca în Atena, încă pe la mijlocul veacului VI înainte de Hristos, în vremea tiranului Pisistrat, s-a simțit nevoia să se pună ordine în textul poemelor homerice. Mai târziu, pe vremea Ptolomeilor, învățatul Aristarh din Alexandria, în veacul II înainte de Hristos, a întemeiat critica textelor și a dat o ediție critică a lui Homer, din care decurge, probabil, textul acelor poeme așa cum îl avem astăzi.

Deoarece toți autorii antici, greci și latini, s-au păstrat în còpii, înțelegem câte și câte feluri de greșeli s-au adunat de-a lungul veacurilor în textele lor, și înțelegem câtă însemnătate au edițiile critice pentru cunoașterea operelor antice. A și fost, așadar, ocupația principală a eruditilor, de la Renaștere până astăzi, să pregătească ediții critice.

Mai târziu, când sub influența ideilor romanice s-a deșteptat interesul pentru literatura medievală, s-a întemeiat o filologie, deci și o pregătire din ce în ce mai zeloasă a edițiilor critice, pentru literatura veacului de mijloc.

În zilele noastre s-a simțit nevoia de a se edita critic și autorii moderni, de la Renaștere încoace.

În adevăr, nici invențiunea tipografiei nu a scutit textele *cu totul* de alterare. Negreșit, multe greșeli de tipar le îndreptăm pe loc, o dată ce cunoaștem bine limba autorului. Dar greșelile de tipar sunt adeseori și *urâte*, și scrisul autorilor mari merită cel mai strict respect în orice privință; afară de aceasta trebuie ținut seama

doar și de cititorii străini, care nu cunosc deplin o limbă, sau vor să o învețe cu ajutorul unui text clasic.

În o ediție a poeziilor lui Eminescu, făcută în zilele noastre, publicată atât în ediție populară cât și în ediție, cum se zice, *de lux*, versurile de la sfârșitul celebrei *Ode în metru antic*:

„Vino iar în sân, nepăsare tristă,
Ca să pot muri liniștit, pe mine
Mie *redă-mă*"

se citesc așa:

„Vino iar în sân, nepăsare tristă,
Ca să pot muri liniștit, pe mine
Mie *rade-mă*."

Firește, un român își va da seama numaidecât de greșală. Dar pe Eminescu îl citesc și străini și încă din ce în ce mai mult! Afară de aceasta o asemenea greșală constituie o profanare în adevăr scandaloasă.

*

Spiritul editării critice a fost stimulat puternic.

Se poate zice că asupra cuvântului sfânt al *Bibliei* s-a ascuțit cu deosebire simțul și interesul pentru texte autentice.

Este memorabil că un părinte al bisericii, Ireneu, din secolul II al erei noastre, a lăsat în o scriere a sa un fel de jurământ către copiști care sună așa în traducere: „În numele lui Isus Hristos, care va veni să judece pe vii și pe morți, te jur pe tine care vei copia cartea de față, să pui copia ta alături cu originalul după care ai copiat și s-o îndrepți întocmai după acesta, și să scrii și rugăciunea aceasta în copia ta."

Tratarea critică a textelor nu are numai a îndrepta greșelile copistului sau ale tipografului și restituirea scrisului originar.

Se întâmplă ca autorii, în cursul vieții lor, publicându-și de mai multe ori scrierile, să modifice textul. Atunci editarea critică are de scop a ne pune în vedere aceste transformări, în care ni se arată intențiile literare ale autorului, orientarea talentului și a gustului său, deci evoluția însăși a scriitorului ca atare.

Am auzit de mai multe ori pe Caragiale criticând actul al III-lea din *Scrisoarea pierdută*. El zicea că tabloul acela de întrunire electorală nu e decât umplutură pitorească, ce ține acțiunea în loc: „de hatârul pitorescului am sacrificat dramaticul" – zicea el. Spunând așa, Caragiale exprima un caracter fundamental al scrisului său, al gustului, al idealului său artistic. Caragiale avea un spirit eminent dramatic. Totul, pentru dânsul, se concentra în acțiune și în motivarea ei. Fiindcă multe din textele lui Caragiale s-au tipărit de două ori, mai întâi în ziare sau reviste, apoi în volum, este interesant de văzut cum în schimbările pe care le face de la prima publicare la a doua, se oglindește acest caracter al scrisului său: eliminarea pitorescului în favoarea dezvoltării cât mai strict dramatice. Dau un exemplu, la întâmplare.

În una din cele mai vechi schițe ale lui, intitulată *Grand Hôtel Victoria Română*, se descrie un orășel de provincie. Descriere extrem de sobră, conform crezului literar al autorului. Totuși Caragiale, retipărind în volum textul publicat întâi în *Convorbiri literare*, găsește de trebuință să taie încă din acea foarte sobră descriere. În textul prim se zice, de ex., despre aspectul trist al ulițelor: „căsuțe mărginașe odihnesc risipite pe maidanuri ca bolovanii pe prund după ce s-a tras apa." Această așa de frumoasă imagine este tăiată fără milă în textul definitiv, desigur pentru a nu face loc prea mare pitorescului. În aceeași schiță se descrie interiorul unei cofetării, în care s-a adăpostit călătorul care face povestirea, și unde provincialii îl fixează curioși, iar un copil, cu mâna mânjită de crema unei prăjituri îl și pipăie. Aici urmează textul prim astfel: „Eram țintuit pe scaun ca sub o lucrare electromagnetică. În același timp, la altă masă, un domn povestea încet, trăgând mereu cu coada ochiului spre mine, și ascultătorii făceau mult haz. Peste un moment glumețul începe a face, cu glasul mai tare, ca fără îndoială să pot auzi și eu, niște aluzii răutăcioase la înfățișarea mea *englezească*. Toată lumea râde din inimă." Întreagă această bucată, Caragiale o suprimă în textul definitiv, desigur ca neconformă cu ritmul bucății. E un exces, pe care-l taie implacabil.

Pe marginea unui manuscris al lui Caragiale – e ultima lui scriere, o poveste rămasă neisprăvită – se citesc cuvintele următoare: „Cu mare băgare de seamă la tot ce se poate suprima CÂT DE MULT". Și acest *cât de mult* este subliniat cu două linii. Cuvintele acestea sunt ca o definiție lapidară a tehnicei lui Caragiale. O colecție bogată de suprimări caracteristice se poate vedea în manuscrisul nuvelei *Păcat*, tipărit în al II-lea volum al ediției operelor lui Caragiale, publicată de „Cultura Națioanlă".

Peste câteva zile va apărea ediția critică a poeziilor lui Eminescu, care ne va aduce, în sfârșit, tabloul adevărat și oarecum istoria textului marelui poet. Cine își va arunca ochii pe aparatul critic al acestei ediții, își va putea da seamă, prin un exemplu strălucit, de înțelesul și însemnătatea edițiilor critice îndeobște, și va putea aprecia cum se cuvine admirabilele studii pregătitoare publicate acum câțiva ani de profesorul Ibrăileanu, studii unde se arată în chip exemplar cum, și în zilele noastre, se poate altera un text. Adaog pentru cei interesați că avem acum și în românește un tratat al metodei de a face ediții critice, datorit condeiului foarte competent al domnului profesor Demostene Russo.

*

Preocupările din care pornește editarea critică, și pe care edițiile critice au a le satisface, pot să pară, și par în adevăr multor oameni, ca un exces de minuțiozitate.

Pentru aceasta voi adăoga aci câteva exemple cu totul frapante, care vor ilustra, cred, însemnătatea lucrurilor de tot mici de care se preocupă atât de pasionat editorii critici.

De exemplu, lungă vreme a domnit mare nedumerire printre teologi în privința unui text al Sfântului Grigorie Nazianz, text care, așa cum se transmitea în edițiile tradiționale, arăta că acel sfânt nu ar fi crezut în viața de după moarte. Nedumerirea a ținut până când în veacul trecut filologii, făcând o *infimă îndreptare* în text, au dovedit că ceea ce se cetea până atunci era o grosolană greșală de copist.

Sunt limbi în care delicatețea fonetică este excesivă. Așa era, pe cât se vede, limba greacă veche. Sensibilitatea acustică pentru cuvântul vorbit era la grecii vechi de o foarte mare finețe.

Exista în limba elenă un cuvânt care în anume caz al declinării suna *galená*, și înseamnă pe românește: fața liniștită a mării. Este însă un alt cuvânt grecesc care sună *galé*, la acuzativ *galén*, și care înseamnă *veveriță*.

În o tragedie a lui Euripide, un personaj are de spus așa: dindărătul valurilor *văd* iarăși fața liniștită a mării. *Văd* se zice în grecește: *oró*. Fiindcă *oró* începe cu *o*, vocală, *a* de la sfârșitul cuvântului *galená*, care înseamnă, cum am spus, fața apei liniștite, se elimină în pronunțare, astfel că, la sfârșitul versului respectiv sună *galén oró*. Ne gândim ce fină trebuie să fi fost urechea grecului, ca să deosebească pe *galén óro*, de *galén oro*, unde nu e suprimat nici un sunet, și care pentru urechea noastră sună la fel, dar pentru grec însemna: *văd o veveriță*. Se povestește, în adevăr, din antichitate, că un actor atenian, numit Hegelohos, a pronunțat cuvintele acele *greșit*, așa că publicul a auzit ca și cum ar fi zis: dindărătul valurilor văd o veveriță. S-a pornit firește un râs mare în teatru.

Acum închipuiți-vă că un copist neatent sau cu urechea nu prea sensibilă, scriind sub dictat, ar fi notat versul greșit și că ni s-ar fi păstrat acest text. Lucrul, din fericire, nu s-a întâmplat. Vedeți însă prin această greșeală de copist imaginată de mine, ce însemnătate poate avea un cuvânt sau chiar o silabă.

Din o lectură greșită în *Arheologia iudaică* a lui Flavius Josephus, scriitor evreu de pe vremea împăratului Titus, s-a înțeles că textul spune despre Aristotel filozoful, dascălul lui Alexandru Machedon, că ar fi fost evreu. Însă textul adevărat spunea: că Aristotel scrie undeva despre un personaj nu știu care că ar fi fost *acela evreu*.

Tot din o greșită lectură au ieșit 11 mii de martiri, sărbătoriți de biserica romană la 15 februar; iar din numele unei fecioare creștine numite *Undecimella* au rezultat, tot prin lectură greșită, 11 mii de fecioare martire din același calendar roman.

Pe la mijlocul secolului XVIII apăruse o broșură franeză cu titlul: *Lettre sur la coustume moderne d'employer les* vous *au lieu du* tu. Era pe atunci o problemă literară și socială importantă – a se ști, mai cu seamă în tragedie, când trebuie zis *vous*, când – *tu*. Cu timpul, titlul acestei broșuri s-a alterat, de către bibliografi, până a ajuns la forma: *Lettre sur la coustume d'employer le* vin *au lieu du* thé, și a fost clasată la o rubrică culinară.

Astfel nu cred că minuțiozitatea editorilor critici poate fi mai condamnabilă, nici eventual atât de ridiculă, cât pot fi efectele citirii neglijente sau nepricepute. Mai cred că spiritul critic își mărește valoarea în proporție cu accentuarea specializării în ramurile intelectuale.

A fost celebru cazul matematicianului Michel Chasles, membru al Academiei de științe din Paris, căruia, pe la mijlocul secolului XIX, un șarlatan i-a vândut, timp de câțiva ani, tot felul de documente curioase, mai ales drept autografe. De exemplu: scrisori autografe de la Moisi, Iuda, Iisus Hristos, Maria Magdalena, Iuliu Cezar și alte persoane renumite. Este remarcabil că și scrisorile lui Moisi chiar erau în limba latină – latină culinară – ca toate celelalte. Și matematicianul amator de autografe le lua de bune. (Alphons Daudet a utilizat în romanul său *Immortel* această întâmplare, ca să-și bată joc de stupiditatea specialiștilor.)

Nu știu dacă v-am convins de utilitatea tratării critice a textelor. Vă asigur numai că *eu* sunt foarte convins de ea. Sunt eu însumi editor critic.

Conferință rostită la Radio la 18 sept. 1933.

ASEDIUL PERPETUU

Măruntele și fricoase stau căsuțele din mahala. Caută să se ascundă. Vor s-o ia la fugă. Vezi ce unghiuri neliniștite fac ele, unele cu altele, și cu gardurile, și cu ulița...

De un șir de vreme, prin partea unde locuiesc, adesea, prea adesea, văd în stâlpii portițelor praporul negru cu inițialele de tinichea argintată. Cine știe de ce, vrea moartea să-și strângă acum birul tot de pe aici.

Cu jalnica podoabă înfiptă la intrări, căsuțele sunt și mai speriate. Flacările roșcate ale făcliilor, îndărătul geamurilor, sunt sufletele lor. Și tremură. Din grijile ruginite, de toate zilele, ale sărăciei fără nădejdi, le smulge moartea și le zgâlțâie. Un mort pe masă, animează căsuța din mahala.

Vanitoasă și luxoasă grozav e moartea în țara aceasta. Sărbătoarea cea din urmă se face cu cheltuială nebună. Prostimea se sângerează fără cruțare la îngropăciuni. E lume boieroasă pe aici, măcar cât ar fi de săracă. Sunt și năravuri vechi cu totul: de grija morților ne purtăm păgânește. Legea protestantă, economicoasă și burgheză, este răsăriteanului, în privința morții, spre mai mare scandal decât în orice altă privință poate. Adânc îndurerații, trebuie, bieții, să tot scotocească în cele trei zile legiuite, cât o să-i țină dricul cu geamuri, muzica, slujba preoților, florile, pomenile. Tristețe mare și mare cheltuială. Dacă economisești, rămâi de rușine vecinilor.

Creștinească nu pare această rânduială. Creștinească, vrea să zică: evanghelică. Dar cu învățătura creștină, cea atât de aristocratică în asprimea ei rafinată, se potrivește oare să măsurăm slaba mulțime? Substanța evanghelică e pentru supraoameni; și încă: numai pentru acei în stare a nu scoate nici pic de înălțare de sine din supraomenia lor.

*

În noi toți, înfățișarea morții deșteaptă fundamentala tovărășie. O clipă, simțim umărul ca în linia soldățească. Pe care, după ăsta, o să-l ia la ochi, deseară, mâine, peste o lună?

Știința groaznic banală a nesiguranței sfârșitului, pe care înțelept ne-o tot cântă cartea bisericească, ne sclipește dintr-odată limpede, fără cruțare. Probabilitățile de durată, din care scoatem narcotizarea cronică asupra morții, se spulberă când o icoană concretă a acesteia ne răsare aproape.

Ne trecem zilele întăriți de credința în niște noroace care ne par solid asigurate. La sorțile negative nu gândim. Viața e optimistă absolut. Totuși lovitura neașteptată stă pregătită permanent, pitită undeva, pentru fiecare din noi. Nici sănătatea moștenită, nici prudența nu sunt arme sigure. Nesiguranța aceasta esențială, vicleniile atât de iscusite ale morții, ni le dezvăluie brusc moartea celui de alături. Gândul acestei egalități întru primejdie e fioros. Cugetarea pornește atunci spre moarte. Se strecoară în ea dorul de morții noștri, după care vine uneori și dorul de moarte. Când o vezi prea bine, te apuci să o iubești. E o mișcare spontană de acomodare cu ea.

*

Stăm în bătaie, clipă cu clipă. Acum-acum, mă va culege și pe mine.

Cum și unde?

Orice se realizează este precis. Moartea mea o să fie și ea un mănunchi de preciziuni. O să fie un *este* de amănunțimi, simțite cu toate simțurile de către acei care or să mă vază murind și mort. Astfel cum îmi știu înfățișarea, pot să-mi văd bine, în minutul acesta, încovoiarea nasului subțiat, cufundarea ochilor cu pleoapele închise, gălbeneala frunții și a urechilor, unghiile vinete, artificialitatea absurdă și puțin ridiculă a hainelor negre peste înțepeneala atât de convinsă a trupului.

Le-am văzut acestea așa de bine la alții; transpunerea nu e grea.

Așa va fi într-o zi, neapărat.

Ideea preciziunii oricării realități încântă mintea până într-atât, ca să-și afirme că această realizare preexită. Ca oricare alta. Gândul ne e purtat atunci de închipuiri fataliste. Este timpul doar altceva decât o prejudecată a sensibilității? În adevăr nimic nu se succede; ci totul persistă. Moartea mea, care îmi pare acum neîmplinită, stă realizată, deci precisă, din totdeauna.

Însă acestea par vise ale filosofiei.

*

Ani după pierderea unui prieten, te cuprinde dor de dânsul, nu știi cum, ca de om viu. Ți l-ai amintit deodată foarte tare, apoi din ce în ce mai tare; și se încuibă în suflet, pentru minute, uneori pentru ceasuri, așteptarea, întocmai ca atunci când te ține dorul de cine o să vie adevărat.

Precum în nerăbdările înfrigurate dinaintea sosirii prietenului viu, te pătrunzi de chipul lui, și feluri de amănunțimi ale ființei aceluia îți invie în gând până aproape de halucinație, tot astfel te stăpânește chipul mortului de demult, și tablou după tablou din viața trăită cu dânsul trec în răstimpuri capricioase, cu hotărâri de linie și culoare, care te fac să alergi neliniștit prin toată casa. Sunt atunci momente de căutare convinsă a mortului. Iar dorul de mort trece adesea în dor de moarte. E timp de împăcare cu intransigentul mosafir final.

În așa ceas, adevărul că ne aflăm permanent pe un câmp unde se trag focuri din sânul unui întuneric care ne împresură perpetuu, ne devine familiar. Altminteri viața subtilizează acest adevăr, cu ajutorul unei psihologii naive ori sofistice.

Astfel ne îndemnăm a fabrica idila morții.

Venerabila metaforă cu veșnica odihnă din mormânt intră în vigoare și frumos ne leagănă gândul că răsuflarea din urmă ne dezleagă de fierbințelile prigonitoare ale vieții.

Liniște va fi, în sfârșit.

Se isprăvesc așteptările îngrijorate. Se taie firul tribulațiilor meschine, cu stupida lor periodicitate cotidiană.

Scăpat sunt de pedepsele amare ale muncii siluite; scăpat de mărunțișul scârbos al amabilităților prescrise.

Dumnezeule! nu mai trebuie să mint, nici să mă îngrețoșez de camlota minciunilor altora.

Nu mai aud anecdota idiotului spiritual; nu mai citesc căznita dobitocie a pedantului. Nu mai aflu nimic de finețele de tapir ale glorioșilor din piață. Nu se mai pomenește, pentru mine, de lamentabila, de inepta comedie a vanitoșilor impotenți, blestemați a face spectacol în științe, în arte, în trebi publice, semn al celei mai perfide diavolii din câte s-au furișat la facerea lumii acesteia de care, cu un oftat enorm de ușurare, m-am desfăcut.

Mă voi cufunda în somn absolut. În așteptarea lui visez încă.

Visez că de-acum încolo rămân singur, în sfârșit singur. Numai cu ce am avut în suflet și în spirit și n-am putut spune nici unui seamăn al meu; atunci mai ales nu i-am putut spune, când mai tare îmi trebuia să-i spun.

Acum în sfârșit simt singurătatea esențială, pe care în viață o escamotam, cu ajutorul și stăruința celorlalți.

Acum știu clar cât de bine și cât de rău mi-a fost.

S-a isprăvit intervenția, întreruperile, îndemnurile și opririle aproapelui. Conflictul usturător, dezgustător sau grotesc cu acesta e suspendat. Acum abia îmi dau pace să fiu cum sunt.

Sunt liber absolut. Aceasta e raiul.

Liber, deci conciliant fără margini.

Alunec în adâncurile somnului unic. Și nu știu acum decât de ceasurile bune, pe care mi-a fost dat să le opresc în loc. Eu știu de ele singur, și singur plec cu dânsele. Iar altceva despre ele nu pot spune decât să le pomenesc așa, scurt și rece. Această „nesupunere“ și bunătatea ceasurilor e tot una.

Bunul suprem este necomunicarea. Acolo e culmea existenței.

Adevărul, nr. 15270, 15 oct. 1933, p. 1.

I. SUCHIANU; „DIVERSE ÎNSEMNĂRI ȘI AMINTIRI“,

Seria I – București – „Universul“

D-l I. Suchianu pomenește de un boier de pe vremuri, Nicolae Crețulescu, primul doctor în medicină român, și zice că „număra anii cu toptanu“.

Întrebat odată de regele Carol I dacă a mai fost cândva prin Sinaia, Crețulescu răspunse: Da, Maiestate; acum șaizeci de ani, pe când era băjenie și fugisem cu familia la Brașov. D. Suchianu adaugă: „Tot așa dată au și unele din amintirile mele.“

Noi, cititorii, mulțumim norocului, că ni l-a păstrat pe d. Suchianu așa, ca să ne dea amintiri, vechi uneori ca ale lui Crețulescu, dar atât de viu păstrate, și în așa ageră vorbă spuse, încât am zice că „bătrânețea“ autorului nu e decât o glumă.

Toți cei curioși de trecutul nostru, ne plângem de sărăcia literaturii române în ce privește amintirile consemnate în scris. De aceea îl prețuim pe Ion Ghica, și-i iubim atât de mult scrisul. *Suvenirile contimporane* ale lui Sion sunt foarte neplăcut literalizate; figuri și scene sunt prezentate convențional și teatral. În schimb avem încă din prima jumătate a veacului trecut *Amintirile* Elenei Hartulari și *Istoria vieții mele* a lui Vîrnav, însemnări savuroase, făcute de oameni fără ambițiuni literare, suflete candide și minți oneste, care ne-au lăsat delicioase icoane ale vremii lor, fără a ști că fac artă. Și *Bucureștii de altă dată* ai d-lui C. Bacalbașa cu toată redactarea lor neglijată, ne par, și ca scris și ca valoare de izvor istoric, mult superioare *Suvenirelor* dichisite ale bătrânului Sion.

Lectura primei serii a *Diverselor însemnări și amintiri* de d. I. Suchianu ne lasă în mare apetit după seriile ce vor urma. În adevăr, ne vorbește aici din trecut unul dintre cei mai spirituali bucureșteni.

D. Suchianu nu povestește cronologic, ci slobod în voia aducerilor aminte, așa cum ele îi vin și cum par a-l amuza pe el însuși, deșteptându-se unele prin altele.

Totuși, în această liberă desfășurare există un motiv fundamental: – Caragiale.

Acest motiv va călăuzi referatul nostru.

- Originea *Năpastei* o raportă d. Suchianu la un popas în drumul dintre Pitești și Curtea de Argeș. Autorul amintirilor și Caragiale întâlniră la un han o fată de o frumusețe așa de desăvârșită, „că nu ne puteam lua ochii de la dânsa“. Caragiale zise unor flăcăi în pragul hanului: Măi, da frumoasă fată aveți voi la cârciuma voastră!

– Iar un flăcău răspunse: Ei, boierule, pentru fata asta o să se facă moarte de om.

În vorbele acestea Caragiale „a și văzut tema unei drame de la țară“. S-ar putea ca de hanul cu fata frumoasă să-și fi adus aminte Caragiale și atunci când a conceput schița fantastică *La conac*.

Cu deosebire savuros este amănuntul că succesul *Scrisorii pierdute* a fost interceptat, după a douăzecea reprezentație de succesul operetei *Boccaccio*.

În cursul aceleiași reminiscențe (sub titlul *Năpasta*, pag. 16 și urm.), d. Suchianu ne spune că, după căderea comediei *D-ale Carnavalului*, Caragiale s-a ocupat, timp de vreo patru ani, și cu *Năpasta*, și cu un nou proiect de comedie: *Jupân Dumitrache în generația următoare*, un Dumitrache doctor în drept de la Paris, avocat celebru, deputat în opoziție. Acest proiect l-a preocupat pe Caragiale și în ultimii ani ai vieții sale, în Berlin, cum probează schițările persoanelor și a titlului, păstrate în vreo cinci carnete despre care voi da seamă cu ocazia editării teatrului lui Caragiale.

Noaptea furtunoasă în prima ei formă, se începea cu un foc la depozitul de cherestea al lui jupân Dumitrache; cu acea ocazie Rică face cunoștință cu Zița. Tot actul acela s-a redus la scena I din actul I, în redactarea definitivă.

Se știe că dezlegarea intrigii în *Scrisoarea pierdută* a dat multă bătaie de cap autorului. D. Suchianu a fost acela pe care, într-o dimineață, înainte de șapte ceasuri, l-a deșteptat Caragiale, ca să-i anunțe că a găsit pe unul mai prost decât Farfuridi, mai canalie decât Cațavencu, pe Agamiță.

Ne pomenește d. Suchianu și de două bucăți proiectate pentru seria Rostoganu: Rostoganu *în penziune* și Rostoganu *în rai*, unde pedagogul avea să mustre pe apostoli fiindcă n-au avut *metoadă*.

Sub titlul *Colaboratorii lui Caragiale*, ni se arată oarecare detalii reale, comunicate lui Caragiale de prieteni, și pe care el le-a întrebuințat în schițele *La Moși*, *Gazometru*, și în minunata comunicare din seria ardelenească, intitulată *Emulațiune*.

Numele atât de sugestiv al eroului acestei ultime bucăți, d. *Bumbeș*, e luat din o informație apărută în ziarul *Dreptul* unde se vorbea de un domn Bumbea, alias Bumbeș, divorțat la un tribunal din Ardeal pe motivul că „nu poate să presteze debitul conjugale“.

Caragiale vorbea adesea de lipsa de bunăvoință a lui Alecsandri față de dânsul. Aceasta e confirmat și în însemnările inedite ale lui Maiorescu, din care se va da la iveală, la locul cuvenit, pasajul respectiv. De la d. Suchianu aflăm că Alecsandri „a stăruit din răsputeri“ pe lângă Ion Ghica, pe atunci director al Teatrului Național, să scoată din repertor *Scrisoarea pierdută*.

Vorbind de Alecsandri și Caragiale, d. Suchianu amintește o scrisoare a lui Iancu Alecsandri despre *Călin* al lui Eminescu, adresată din Paris, în martie 1884, către un Domn X…, membru al Junimii. Scrisoarea a fost publicată în *Convorbiri* *literare* (XVIII, 1884, pag. 153–157). În această scrisoare, pe care o analizeză pe larg, d. Suchianu crede a găsi o denunțare insidioasă a unui așa zis plagiat al lui Eminescu.

Textul lui Iancu Alecsandri este, adevărat cum zice d. Suchianu, plin de „inconsecvențe, de incoerențe și naivități". Este, evident, scriitura unui diletant foarte obosit. Însă vreo intenție malițioasă nu credem că se poate descoperi în acea scrisoare. Printre lecturile sale întâmplătoare, Iancu Alecsandri dăduse peste un fragment cosmogonic asirian, tradus în franțuzește de Jules Oppert; și-i păruse că-i aduce aminte de versurile „La-nceput pe când ființă nu era...", din *Scrisoarea I* a lui Eminescu. Diletanții au fost totdeauna foarte poftitori a-și publiciza ceea ce cred ei că sunt *Les trouvailles*. În cazul de față nedeprinderea diletantului de a lucra metodic și stângăcia sa esențială se învederază și prin faptul că, între textul asirian și versurile lui Eminescu asemănările sunt vagi până aproape de a fi nule. O paralelă adevărat interesantă la pasajul din *Scrisoarea I* a dat, de mult, Gherea, din cosmogonia vedică (*Studii critice*, I, ed. 2, 1890, pag. 117); acel text vedic poate fi considerat ca *izvor* al lui Eminescu, asemănările dintre amândouă mergând până la literalitate, pe unelocuri. Pare ciudat că Iancu Alecsandri (pe care d. Suchianu îl bănuiește, de altfel, inspirat de frate-său Vasile), dacă era pus pe descoperit plagiate ale lui Eminescu, nu s-a gândit a face apropierea între nunta insectelor în *Călin* despre care, tocmai, vorbește destul în scrisoare, și *Concertul în luncă*. Aci s-ar putea vorbi de o „inspirație" a lui Eminescu din opera unui alt autor. Această uitare întărește spusa noastră că scrisoarea lui Iancu Alecsandri nu dovedește nimic alta decât o stare de oboseală; în tot cazul ea denotă o foarte onestă admirație pentru Eminescu. După d. Suchianu, acel X cărui se adresează Iancu Alecsandri, ar fi fost Maiorescu. Ne gândim mai degrabă la Iacob Negruzzi. Alecsandri, la începutul scrisorii, vorbește de o serată a Junimii, la care a ascultat și admirat citirea lui *Călin*. Junimea se aduna de preferință la Negruzzi, și prin 1874, dată la care se referă Alecsandri, Maiorescu apucase a fi prins de politică.

Am referat mai mult decât era nevoie pentru a deștepta interesul cititorilor pe care-i doresc d-lui Suchianu. În interesul lor, îi îndemn să nu piardă din vedere această primă serie de prețioase amintiri despre viața noastră intelectuală, amintiri care ne plimbă de prin vremile când oamenii cu patru clase primare ajungeau membri la Curtea de Casație, până la anii refugiului 1916–1918, de la tinerețea lui Caragiale până la încheierea carierei lui Gh. Ranetti. Nu ne îndoim că oricine va citi aceste, spre părerea noastră de rău, prea puține pagini, pe care ni le dă deocamdată d. Suchianu, va rămânea cu mare dor să le vadă cât mai curând urmarea, și cât mai amplă.

Adevărul literar și artistic, nr. 674, 5 nov. 1933, p. 7.

ROMAN NATURALIST?

A trecut timp cât trebuie, și mai mult chiar, de la sfârșitul naturalismului, pentru ca oamenii care astăzi sunt în apropierea vârstei de treizeci de ani, și îndeosebi acei care practică tinerețea ca o manifestă profesiune, să nu mai știe ori să nu mai vrea nici să audă de acel stil din vremea bunicilor.

Banal, lucrurile se petrec astfel: stiluri și idei se presară, cu timpul, în fărâme anonime, care, prin imitare, inocentă ori ba, umplu goluri la întâmplare, sau stimulează și fructifică unde cad pe loc bun. Literatul de mijlocie vocațiune scrie naturalist, simbolist, impresionist ori altfel cumva, așa cum producea proză domnul Jourdain înainte de a se fi luminat. Îndeosebi naturalismul, generațiile de după război nu-l vorbesc de bine. Mai întâi scientismul pe care, în adevărat deplorabilă incompetență, pretindea să-l cultive maestrul Zola, este o zestre prin excelență compromițătoare astăzi. Iar pe urmă, este pesimismul. Acesta, în ochii generațiilor de după 1915, se arată ca unul din viciurile rușinoase ale slăbănogilor epicurei, care formau, cum se zice, elita intelectuală din timpul păcii celei lungi. În sfârșit, chiar din zilele căderii naturalismului și întru pregătirea sfârșitului său, literați de merit porniseră a fi idealiști, așa în general.

Romanul de mare succes al lui Louis-Ferdinand Céline aduce o verificare probantă adevărului că, în gustul literar european, persistă robust acea toleranță căreia revoluția romantică i-a deschis porțile. Astfel: roman naturalist în 1932. Lui Léon Daudet, om nou desigur, cartea aceasta îi amintește de *L'Assommoir*. „J'étais un petit garçon, lors de l'apparition (1873) de *L'Assommoir*. Mes parents se déclaraient pour Zola et la verve salubre, après tout, de ce roman faubourien, que rappele le ton du *Voyage au bout de la nuit*..." Și atât de binevoitor pentru naturalism îl dispune „le livre étonnant" al lui Céline pe ilustrul polemist, încât adaugă o notă bună lui Zola și pentru *La Joie de vivre*, „le plus amer et le plus élevé du peintre des instincts sommaires."

Este inevitabil ca, la vârsta lui, Léon Daudet să opereze cu amintiri. Însă și între tineretul propriu-zis de azi și naturalismul *verbal*, cel puțin, persistă o legătură continuă: naturalismul doar a rupt ultimele lanțuri sociale care închideau vocabularul literar, și naturalismul a făcut posibil literaturii de azi să zugrăvesacă fără perdea tot peisajul eroticei. Doctrina naturalistă a murit, ce e drept, și telegrama lui Paul Alexis, cel mai credincios ucenic al lui Zola, către anchetatorul Jules Huret: *Naturalisme pas mort, lettre suit* – spunea, în acest sens, un pios neadevăr. Însă achiziții de metodă au rămas de la naturalism, și nu fără însemnătate. Astfel apariția unei scrieri întreg naturaliste nu ar fi să surprindă excesiv. Continuități există, deși printre literați, poate, mulți nu-și dau seama de ele.

Léon Daudet, care înțelege multe și de multe își aduce aminte, introduce elogiul său pentru Céline cu următoarele observații bune de ținut minte: „À vrai dire, il y avait fort longtemps qu'on n'avait entendu retentier pareils accents, les lettres, sinon nos auteurs étant, depuis quelques trente ans, pas mal édulcorées et feminisées. La vogue inouïe de Marcel Proust avait incliné vers l'introspection et l'autoanalyse – dérivation du *culte du moi* barresien – un très grand nombre de ceux qui tiennent une plume en France, Angleterre, Italie, Allemagne. Or, cette façon de se placer devant le miroir et de s'observer longuement est plus *femme* que mâle. Proust, avec toute sa puissance, que j'ai célébrée un des premiers, c'est aussi un recueil de toutes les observations et médisances salonnières dans une société en décomposition. Il est le Balzac du papotage. De là une certaine fatigue dont Mr. Céline va libérer sa génération."

Judecata lui Daudet, despre romanul care se zice psihologic, face ecou interesant cuvintelor pe care Huysmans, în zilele agoniei naturalismului, le spunea despre Bourget: „romans pour femmes juives, psychologie de théière." Huysmans, cel mai viguros, cel mai rafinat artist literar din ultima jumătate a veacului trecut, maestrul care a multiplicat până la amețitoare strălucire posibilitățile verbale dezlănțuite prin campania naturalistă, în sfârșit (și pentru aceea, chiar), cel mai puțin cunoscut publicului, de nu și literaților, dintre scriitorii mari ai Europei noi.

Violențele naturalismului francez le înțelegem, negreșit, și din spiritul și gustul feminin care, oricum, fac autoritate în viața literară de acolo. Alături însă de acel gust și spirit, excesul însuși de cultură și disciplină literară în Franța, operează în același sens. Burghezi bine și clasicește crescuți, uriciunea și murdăria îi scandalizează; de aceea, ca artiști, când s-au răzvrătit, au făcut din murdărie și uriciune obiect senzațional, și cu virtuozitate înverșunată s-au aruncat să-l studieze. La baza naturalismului francez se vede efortul artistic, lucid. Din contră, rușilor, orientali creștini, uriciunea, în toată gama ei, de la dezgustător la spăimântător, le apare dată în o firească experiență. Ei n-aveau de ce să se înverșuneze a trâmbița urâtul. Ei aveau aci o imparțialitate care le asigura un naturalism direct, oarecum spontaneu. Unii critici francezi i-au numit, de aceea, idealiști, propunându-i exemplu frumos compatrioților pe care-i mustrau.

Recrudescența de astăzi în „edulcorare", pomenită de Léon Daudet, ne explică de ce, în romanul lui Céline, persistă acel *parti-pris* de viziune în negru, caracteristic naturalismului din primul ceas. De partea lui, Daudet reia sfaturile criticilor de odinioară: „il n'y a pas dans la nature humaine que le repoussant et l'ignoble. Nous

demandons Ariel après Caliban, je veux dire Ariel mêlé à Caliban", și speră în imitatori ai lui Céline și în *transmutatori* „entre le ciel et l'azur".

Publicul s-a scârbit, s-a revoltat și a țipat, întocmai ca în zilele lui Zola.

Veți observa că lui Céline nu-i lipsesc nici naivele efecte de contrast, pe care din romantism le-au păstrat Zola, Maupassant, cu atât mai mult mărunțeii nenumărați: prostituata angelic sentimentală și ticălosul care, în colonii, strânge, prin schingiuiri și tâlhării, bani pentru a da creștere frumoasă unei nepoțici orfane de acasă, a cărei fotografie o poartă în sân.

Iată însă cuvinte de program ce nu sună naturalist: „Notre voyage à nous est entièrement imaginaire. Voilà sa force. Il va de la vie à la mort. Hommes, bêtes, villes et choses, tout est imaginé. C'est un roman, rien qu'une histoire fictive. Littré le dit, qui ne se trompe jamais." S-ar zice că *documentul* e scos din programul noului naturalism. Totuși, pe Léon Daudet îl entuziasmează descrierea halucinator veridică a vieții americane, și ne învață a nu lua drept exagerări cele istorisite din viața coloniilor franceze. Prin urmare, dacă nu document, desigur lucruri *trăite*. Formulei naturaliste, de aproape luată, nu i-ar conveni prezența vreunei doctrine net afirmate în o scriere de „ficțiune"; satira sistematică fusese totuși un obicei bine fixat al vechiului naturalism. Un critic (John Charpentier, în *Mercure de France*) numea cartea lui Céline „un témoignage, et qui réalise une manière de *somme* philosophico-sociale." Așadar, Céline pus în plină echivalență cu Zola. În particular, amintește *Voyage au bout de la nuit* unui critic (Marcel Arland, în *La Nouvelle Revue Française*) de *La Terre*, iar lui Daudet de *l'Assommoir*. Reminiscențele se impun cu preciziuni, cum vedeți. Însă pe doi dintre critici, Daudet și Charpentier, romanul lui Céline îi transportă în trecut până la acel enorm naturalist *avant la lettre* care a fost Rabelais, mai întâi, fără îndoială, pentru vigoarea crudă a vocabularului. Daudet insistă și asupra calității de medic a lui Céline, ca și a lui Rabelais; și această constatare servește fostului intern al spitalelor pariziene Daudet, pentru a ne povățui ca „numai pe medici să-i credem când ni se descriu boli și spitale, nu pe literații care, *de chic*, ne vorbesc de ele." La document ajungem dar și pe această cale. Dacă adăugăm epitetul de *cinic*, aplicat lui Céline din belșug în critica și în publicul francez, vom înțelege că noului naturalist nu-i lipsește nici consacrarea negativă, după canoanele burgheze.

Ne trebuiau toate acestea pentru a clarifica situația externă a acestei scrieri cu deosebit răsunet.

După arătarea acestor atitudini de dinafară, să căutăm a vedea de aproape pe scriitor singur.

Ni se oferă dar, categoric, o „ficțiune". *Tout le monde peut en faire autant. Il suffit de fermer les yeux.* O ficțiune după metoda ochilor închiși. Scurta prefață ne îndatorează aci cu o explicație: „voyager, c'est bien utile, ça fait travailler l'imagination. Tout le reste n'est que déceptions et fatigues." Și ni se promite că această călătorie „merge de la viață la moarte“. În plin pesimism ne aflăm, prin urmare; ceea ce e și inevitabil în viziunea naturalistă.

Dăunăzi, împreună cu câțiva fideli adunați la Médan pentru a treizeci și una pomenire a morții lui Zola, Céline – cu numele adevărat: doctorul Destouches – predica: „dacă ne-am povesti viața astfel cum o știm, adică fiecare pe a lui, nu am mai ieși din închisoare; viața: nouă rânduri crimă, un rând plictiseală“. Iar despre ziua de astăzi ne spune: „suntem împrejmuiți de țări pline de abrutizați anafilactici, pe care cea mai mică lovire îi aduce în stare de criză. Guvernele nu se susțin decât prin violența unei minciuni permanente. Hitler nu e cuvântul cel de pe urmă; vom vedea pe alții și mai epileptici. Fericiți cei guvernați de calul lui Caligula!... Pe drumurile noastre, războiul ocupă toate cârciumile. Nimic decât pretexte pentru a ne juca cu moartea. Victima cere întruna schingiuire, și tot mai multă. Jocul cu sângele ne atrage și ne stăpânește.“

Daudet afirmă că între Bardamu, eroul cărții, și autorul ei nu e altă legătură decât imaginația acestuia din urmă. „Les assimiler l'un à l'autre, *comme le font quelques critiques imbéciles*, c'est assimiler Shakespeare à Falstaff...“ Credem că această violență de limbaj merită verificare. Bardamu vorbește:

„Poezia eroică stăpânește irezistibil pe cei ce nu merg la război, și, mai bine decât atât, acei pe care războiul îi îmbogățește enorm. Aceasta e regulat. Pentru cel sărac sunt, în lumea asta, două mari mijloace de a pieri (*crever!*): ori prin absoluta indiferență a semenilor tăi în timp de pace, ori prin pasiunea de a ucide a acelorași în război. Când ceilalți încep a se gândi la tine, se gândesc numai să te chinuiască, la nimic alta. Gândește-te că, în viața curentă, cel puțin o sută de indivizi pe zi îți doresc moartea, de pildă toți acei pe care-i jenezi, căror le stai înainte când faci coadă la metropolitan, toți cei care trec prin fața locuinței tale, și n-au locuință... în sfârșit, copiii tăi și mulți alții...“ Și aceste judecăți, pe care le veți lua poate drept aiureli ale unui certat cu viața, se topesc, pe unele locuri, în generalități rezignate: „poate că aceasta caută omul în viață, și nimic decât aceasta, cea mai mare durere posibilă pentru a se desăvârși pe sine înainte de moarte“. Și nici nu ar fi să aibă viața alt rost, deoarece „pe măsură ce stai la un loc, lucrurile și oamenii se dezmață, putrezesc și încep să pută anume pentru dumneata“. „De altfel, moartea e lucru de câteva ceasuri, de minute chiar, pe când o rentă e ca și mizeria, ține toată viața. Bogații sunt sătui în altfel, ei nu pot pricepe lăcomia nebună ca să ajungi a avea cu ce trăi. A fi bogat e altă beție; a fi bogat este a uita. Chiar de aceea vrea omul bogăție, ca să uite.“ Tinerețea, marele loc comun al consolărilor ultime, Bardamu o execută astfel: „La jeunesse vraie, la seule, c'est d'aimer tout le monde sans distinction, cela seulement est vrai, cela seulement est jeune et nouveau. Eh bien, en connaissez-vous beaucoup? Moi, je n'en connais pas. Ils sont jeunes à la façon des furoncles, à cause du pus que leur fait mal en dedans et qui les gonfle.“

În chip de concluzie, aflăm în sfârșit așa: „Viața nu-i decât un delir umflat de minciuni; cu cât mai multe minciuni pui în ea, cu atât mai mulțumit ești; aceasta-i

natural și regulat. Adevărul nu se mănâncă. Fericirea pe pământ ar fi să mori cu plăcere, în plăcere. Restul e nimic, e frică nemărturisită, e artă.“

Iar despre război, ce alta sunt vorbele lui Bardamu, decât amplificări ale celor auzite din gura doctorului Destouches, la Médan, dăunăzi? Cine aseamănă pe autorul Destouches cu eroul Bardamu, deloc nu pare a se afla, credem, în caz de imbecilitate. Analogia cu un Shakespeare-Falstaff este neavenită.

Pe Panurge, această fantoșă uriașă de lașități și ticăloșii frivole, literații francezi s-au hotărât, de la o vreme, a-l transpune din comic în un tragic aproape criminalistic. Asemenea permutări sunt romantic-sentimentale, pereche cu acea care vrea să-l interpreteze tragic pe Don Quijote. Și acum Daudet îl așează pe Bardamu împreună cu Panurge. Dar unor figuri atât de hotărât născute, nu e mai potrivit să le lăsăm înfățișarea cu care le-au pecetluit niște părinți atât de zdraveni ca Rabelais și Cervantes? Bardamu este o enciclopedie de amărăciuni sinistre; Panurge, o gigantică bufonerie, esența ei e scoasă din păcate ridicul rușinoase, și zadarnic rămâne jocul de a-l împinge spre odiosul sublim.

Tărâmul lui Bardamu e războiul și spitalul.

În *L'Eglise*, proaspăta comedie a lui Céline, se citește undeva această fișă: „Bardamu, doctor în medicină, francez, inteligent, artist, mediocru în știință, nul în administrație, individualist puțin *comandabil.*“ În altă parte se vorbește de dânsul astfel: „Cred că spune prea repede oamenilor adevărul, și așa te urcă tot mai sus și mai sus, fiecare dată, cu cele ce-ți spune. Te faci tot mai năzuros. Și mare lucru nu rămâne din viață, când ești năzuros.“

„Adevărul“! Știm care adevăr.

Unei biete fete care se gudură lângă el în adorație teribilă, Bardamu îi spune, și ei, scurt, tot adevărul: „À quoi ça sert-il d'être adoré!... Est-ce que ça m'empêchera d'avoir un cancer au rectum, si je dois en avoir un!“ Firește, e peremptoriu. Dar Bardamu leagă lucrurile prea de pe departe. Acel *parti-pris* de pesimism al vechilor naturaliști reizbucnește cu juvenilă îndârjire. „La grande poésie noire de Schopenhauer“, zisese Zola chiar. Și, în sfârșit, avem mărturia directă de la doctorul Destouches: „Depuis *L'Assommoir* on n'a pas fait mieux: les choses en sont restés là avec quelques variantes“. O legiune de intermediari considerabili, anulată deci în două linii. Asemenea generalizare denotă o strălucitoare tinerețe. Bănuim că, *par delà son pessimisme*, doctorul Destouches crede în literatură și o iubește. Aceasta e bine, fiindcă e artist de rasă.

Critica franceză se arată impresionată de virtuozitatea verbală a debutantului. Pentru cititorul străin, textul poate fi deconcertant, afară de cazul unei speciale familiarizări cu toate ascunsurile limbii franceze.

„Il parlait un peu dans le même ton que l'Agent général mais des yeux pâles comme ceux d'Alcide il avait.“

„Enfin, ce refurent les glaces et puis encore du champagne.“

Iată o franțuzească neprevăzută pentru mulți cititori, de la noi, credem. Străinii sunt dispensați de a evalua o așa de locală virtuozitate stilistică. Dar cartea este, desigur, o ocazie să învățăm ce nu e în gramatică și la scriitorii academici, și ce e, tocmai, o monumentalizare a unui grai francez foarte viu, ciudat fermecător, limbă pariziană, amestec de libere invenții plebeie cu reminiscențe cărturărești. Dacă vocabularul și sintaxa descurajează pe străin, el își poate da seama totuși de structura imaginilor. În cartea lui Céline, desigur, nu e absentă simpla descriere directă, naturalistă s-ar putea zice. Cititorul de astăzi trece ușor, sau chiar impacient, peste efectele acestui procedeu și, din contră, se va opri la imaginea interpretativă.

„Son coeur s'est mis à battre de plus en plus vite et puis tout à fait vite. *Il courait son coeur après son sang, epuisé, là-bas, minuscule déjà, tout à la fin des artères, à trembler au bout des doigts.*"

„On dénichait dans la nuit çà et là des quarts d'heure qui ressemblaient assez à l'adorable temps de paix... Un velours vivant, ce temps de paix."

„Une longue raie grise et verte soulignait déjà au loin la crête du coteau, à la limite de la ville, dans la nuit; *le Jour! un de plus! Un de moins! Il faudrait essayer de passer à travers celui-là encore comme à travers les autres, devenus des espèces de cerceaux de plus en plus, les jours, et tout remplis avec des trajectoires et des éclats de mitraille.*"

Dacă mai poate fi naturalistă această retorică, atunci nu putem vorbi decât de un naturalism închis în Huysmans.

Bardamu-Destouches poate primi titlul de scriitor naturalist doar pentru lăcomia lui fanatică de adevăr. „Il n'y a de terrible en nous et sur la terre et dans le ciel peut-être que ce qui n'a pas encore été dit. On ne sera tranquille que lorsque tout aura été dit, une bonne fois pour toutes, alors enfin on fera silence, et on aura plus peur de se taire." Oarecum, adevărul înălțat mai presus de viață. Cu câte zeci de ani vrea să ne întoarcă înapoi Céline, peste Nietzsche și sutele sale de mărunței? Ca atitudine, Bardamu merge în sus până la Chateaubriand și la Byron. Aceasta e destul de frumos. Și se arată clar că deloc nu are a face cu Panurge.

Revista Fundațiilor Regale, nr. 1, 1934, p. 189–194.

PLICTICOASE FANTOME

„Lecție de deschidere... ținută în ziua de III noiemvrie MCMXIX".

Exemplarul din care citesc acestea aparține unei mari biblioteci publice; dedesubtul numărului roman MCMXIX, un cititor – un june student, cred, a însemnat frumos cu creionul: 1919. Volumul cuprinde patru lecții de deschidere: toate sunt datate în cifre romane și la toate cititorul acela, scrupulos și doritor de a face bine aproapelui, a însemnat sub numărul roman numărul arab corespunzător. În primele trei locuri a nemerit bine; la al patrulea a avut nenorocire: sub MCMXX a pus 1910. O altă mână, o altă cerneală, a îndreptat: 1920, și cu semnul ! – mai mult ironic decât caritabil.

Latini suntem; totuși nu ne vine prea ușor a învăța numerația romană și scrierea ei.

De noi toți regretatul Vasile Pârvan[1] practica scrierea romană a numerelor cu o stăruință minunată. Unora, această stăruință le-a părut curioasă, câtorva, poate, chiar copilăroasă. S-ar putea vedea, în această practică de stil a marelui istoric, o intenție educatoare, dacă judecăm lucrurile după întâmplarea acelui cititor de cărți serioase care, sub MCMXX, a scris 1910. Bănuiesc totuși, că acel romantism ortografic avea legături cu o dispoziție pentru solemnitate ce-mi pare exagerată. Această dispoziție a dus pe Vasile Pârvan spre un păcat, care surprinde și întristează la un om de valoarea lui. Exemplul e mare; de aceea nu poate fi trecut cu vederea, nu numai în credința fermă că nici un om înțelegător nu va mai socoti drept profanare sau atingere a meritelor înalte ale lui Pârvan cercetarea ce urmează, m-am hotărât a o da publicului.

Uzul cifrelor romane, scrierea unor simple subtitluri cu litere capitale, întrebuințarea lui V în loc de U, ca în inscripțiile latine, dedicațiile în grecește, sunt amănunte pline de semnificație simptomatică. Omul acela, înzestrat cu un solid spirit de erudit, căzuse în obsesia unor atitudini copilăros pompoase. Ne aflăm în fața unui caz, pentru care trebuie să dăm vina unei orientări foarte generale ale epocii noastre. Astfel de curente largi sunt mânate de puteri cărora prea puțini sunt vrednici a le rezista, deoarece nici spiritul nici caracterul unui om ca acel de care vorbim nu a fost în stare a le sta împotrivă.

Un om apt pentru cercetări serioase și pentru viață serioasă se preface într-un monument obez al beției de cuvinte!

Și nenorocirea a fost vastă: stilul întregii sale persoane s-a alterat în sensul unei artificialități teatrale de un gust din cele mai regretabile.

În una dintre cele întâi publicații ale sale, în studiul despre Marcu Aureliu, apare acel stoicism de piedestal, care-l face să spuie și să repete, că *toți* cari au scris, înaintea lui, despre împăratul filosof, au fost tot oameni lipsiți de „înrudire sufletească“ cu marele Marcu; să-și expuie comunitatea sa de sentimente cu stoicul împărat până și prin o atât de naiv suficientă constatare ca aceasta: incapacitatea romanilor, vechi și noi, de a-și încălzi casele – *„am încercat-o și eu și știu ce mare dreptate avea Marcus să se plângă“;* să vorbească foarte de sus despre *neînțelegerile* și *uitările* lui Mommsen „în populara sa *Istorie romană*“. Îl supărase Mommsen pe Pârvan, fiindcă *bagateliza* superbul stoicism.

Prins în o atitudine rigid pompoasă, pe care el o socotea probabil rodul suprem al filosofiei stoice, Pârvan își potrivi un stil de oficiant permanent înaintea unui altar al solemnității neîntrerupte. În acest stil un profesor, de exemplu, este „un *prospector* de aur și diamante în stâncosul pustiu al neînțelepciunii omenești“, dator a trăi „pentru sublimul pe care trebuie să-l faci să înflorească în inima contemporanilor tăi, chiar de ar fi să-l crești cu tot sângele vieții tale, pe care numai o dată o ai“.

În adevăr: „a face să înflorescă sublimul“, în ornament stilistic enorm vizibil, ajunse a fi o preocupare rituală a marelui istoric; și-mi pare că norma însăși a acestui rit de viață verbală, se află exprimată în această măreață formulă: (a spune) „gândul ca expresie delicat-sentimentală, mistic încrezătoare, a înțelegerii în intuitiv-lirice a Cosmosului“.

Sonoritatea cuvântului *Cosmos* pare să fi revărsat în spiritul lui Pârvan o încântare ilimitată: „ca atomii în *Cosmos*, ideile pure alcătuiesc vibrarea vieții etern conștiente de sine: atitudinea religios-lirică, cea ritmic-muzicală, cea poetic-plastică, cea filosofic-tragică, cea științific-arhitectonică, cea istorică-epică-dramatică, cea socială-culturală, ori în sfârșit... etc.“

Vine apoi: „ideea ordonatoare a tututor aparițiilor în *Cosmos*“; „Realul spiritual care, de fapt, e adevăratul real în lumea omenească, singură conștientă de sine și de *Cosmos*“; în viața-spirit, în viața-nemoarte e cuprinsă însăși legea de existență a *Cosmosului*“; „a sintetiza realități complete ale *Cosmosului*“; „noi suntem tot parte din *Cosmos*“; „unificarea ritmului personal cu ritmul *cosmic*“; „energia ritmică a *Cosmosului*“; „parte integrantă din *Cosmos*“; „forțe ce construiesc în *Cosmos*“; „ritmul *cosmic*“; „realitatea *cosmică*“; „*cosmic* nu e o deosebire între antropolog și elenul din epoca lui Phidias“; „spiritul universal vibrând în noi și în întregul *Cosmos*“; „o idee etică, deci atractiv-repulsivă, quasi-gravitațional-centrifugal-*cosmică*“; „întrețeserea continuă a umanului cu *cosmicul* prin spiritul creator al marilor vizionari ai Eternului“; „legea *cosmică* a variației formelor vieții“; „după

chipul și asemănarea *Cosmosului*“; „ritm de lărgime *cosmică*“; „formele *ritmice-cosmice*“, „tendința incomensurabil de puternică a materiei *cosmice* de a se integra în cohesiune...“ „ideile transcendentale hărăzite nouă de *Cosmos*“; „forma în *Cosmos* e vibrare“; „nu partea, ci totul, care e *Cosmosul*“; „uriașa armonie a forțelor vibrând în *Cosmos*“.

„*Cosmos*“ este un adevărat cuvânt „radical“ – nu vi se pare? De altfel: „omul e singurul animal *cosmic*, pe care până acum l-a creat Rațiunea supremă“. Poate că prin acea acumulare verbală, ce poate părea alarmant monotonă, istoricul a vrut, ca filosof, să ne împlânte cât mai adânc adevărul superb: că suntem singurele animale cosmice – noi oamenii adică, privilegiați, printre celelalte, și prin această interesantă calitate a noastră.

Un amor verbal de o aprindere aproape egală i-l insuflă, în altă parte, lui Pârvan, cuvântul *ritm: „ritmul* diurn-nocturn, *ritmul* solstițial-echinocțial, *ritmul* pulsațiilor magnetice, *ritmul* petelor solare, *ritmuri* cosmice, *ritmul* iubirii, *ritmul* întunericului și luminii, *ritmurile* vieții și morții, *ritmul* personal, *ritmul* spiritual, *ritmul* vieții umane, *ritmul* istoric, istoria *ritmului* vieții creatoare, *ritm solidificat* în fapte, cercetând faptele găsești *ritmul, ritmul* care vivifică, *ritmul* ahitectonic, sunt devenirile omenești simplu *ritm* biologic?, *ritm* greoi biologic, materia *ritmizată* umană, *ritmul* muzical-metafizic-mistic, *ritmul* intens spiritual al cetăților de lumină, *forța propulsivă a ritmului, ritm* activ și *ritm* pasiv, *ritm* armonios ondulat, *sinritmie, ritmul* rațional, structura *ritmului, ritmul* violent agitat al spiritului elenic, *ritmul* trepidat al săpătorilor în piatră, *ritmul* adagio-grandioso, un poco stanco, al cugetătorilor tragediei, filosofiei și religiei elene; marea *sinritmie* culturală a secolului al IV-lea, *ritmul* spiritual unic, creșterea e *ritm, ritmul* creșterii sufletelor, ideile *ritmice, ritm* de repetiție, *ritm* de compensație, *ritmuri* identice, linii *ritmice*, unde *ritmice, ritm* dinamic, *ritmul* undelor intense și restrânse este ca un nucleu *cosmic, ritm* de tradiție, *ritm* de inovație, stil *ritmic*, poema lui Tristan (care poemă a lui Tristan?) și catedrala din Chartres au același *ritm*, salturi de octavă, mai sus, mereu tot mai sus, cu triluri la fiecare octavă, în iuțire din ce în ce mai pasionată...“

Care va să zică: și *ritmul* funcționează ca vorbă „radicală“. Este aceeași îmbătare de vocabular.

Celor neatenți îngrămădirea aceasta de exemple va părea scandaloasă, eventual inutilă; cei atenți au înțeles că această acumulare era indispensabilă pentru a face palpabilă enormitatea unui procedeu. Pe acești din urmă nu se cade a-i ofensa cu explicații: citatele le-au arătat, până la oboseală desigur, ce desăvârșite banalități se descoperă prin asemenea monstruos țesut de vorbe goale, prin această umflată paradă vebală.

Pârvan îmi pare robit și unui oarecare stil nemțesc. Abuzul de adjectiv substantivat: etnograficul, genericul, ornamentalul, funcționalul, utilitarul, esteticul, culturalul; abuzul de compuneri ca: ideal-rațional-antropocentric, senzorial-fantastic-theocentric, solidar-devenite, senzoriu-armonizat, evolutiv-vital, energetic-vibratoriu, (esență) generator-generată, diabolic-cacofonic, muzical-metafizic-mistic, atractiv-repulsiv, armonios-ondulat, conservator-vital, generator-vital, nobil-individual, superiorizat-spiritual, naiv-hâd, copilăresc-monstruos, mimetic-cultural, uman-divin, material-spiritual, geografic-uman, cultural-creator, colectiv-civilizator, capitalist-naționalist-imperialist, în sfârșit, *quasi-gravitațional centrifugal-cosmic!*

Ce sunt acestea toate?

Pârvan însuși amintește că Marcu Aureliu avea mare slăbiciune pentru cuvintele rare și că-i plăcea mult să-și fabrice cuvinte. S-ar zice că, odată cu superbul stoicism, regretatul istoric a adoptat și aceste vicii verbale ale tristului împărat filosof. Desigur nu spre norocul limbii, nici a culturii române în general.

Și judecați că asemenea ornamente culturale, profesorul – „*prospector* de aur și diamante în stâncosul pustiu al neînțelepciunii omenești“ – înțelege a le oferi, înainte de toate, tinerilor țărani veniți la școlile înalte. Se-nțelege. „Care e sufletul cu care avem noi (adică profesorii) a lucra? – Desigur înainte de toate sufletul țăranului daco-roman.“ Tinerilor țărani „trebuie să le redăm atmosfera de acasă, vioaie, veselă, lipsită de orice pedanterie și închipuire de sine magistrală, în libertate deplină de la frate mai mare la frate mai mic, – ca să-și poată veni în fire copiii aceștia ai unei rase în adevăr nobile, încăpute de mânele educatoare ale unor oameni strâmb pregătiți ori rău conduși“. Auziți? Vorbește de oameni „strâmb pregătiți“. Să fi avut oare acest om o atât de imensă inocență?

Îmi pare destul de probabil că Pârvan a fost, în vanitatea lui culturală, și un naiv. Dar cazul nu e simplu. Când, odată, l-am întrebat de ce nu scrie o istorie a anticității, care ar putea fi un frumos text literar românesc, mi-a răspuns cu acea puerilă poză care-i cuprindea, la ocazii, înfățișarea întreagă: domnul meu, eu nu pot scrie pe înțelesul tuturor. Mai târziu, cunoscând de aproape scrisul lui, m-a cuprins mare tristețe: inocența lui stilistică îmi apăru foarte relativă.

Și așa s-a făcut un maistru; așa s-a înființat sau reînființat o măestrie.

Știa sau nu știa, voia sau nu voia, să scrie popular? Înclin a-l înțelege pe Pârvan ca tip cu totul aliterar, plin de o formidabilă ambiție de a fi un maistru al cuvântului – al cuvântului sublim, hieratic, hermetic – dar: al cuvântului. O vanitate de costum, localizată în vorbă.

Dialogul a rămas, din vechime, formă prin excelență ispititoare pentru diletanții scrisului literar – formă hibridă de încrucișare a atitudinii practice cu atitudinea contemplativă. Astăzi au ajuns chiar filologii, în sfârșit, să acorde că, la Platon însuși, această formă, în afară de cazul anecdotei sau al scenei pitorești, s-a dovedit a fi impediment, și nu frumusețe: cu cât înaintează închegarea doctrinei sale, cu atât dialogul se arată ineficace și cedează expunerii directe. Ce era deci să se întâmple în șirul infiniților săi imitatori? Așa, Pârvan a scris pe al său *Anaxandros – Dialog platonic – Citit în ziua de III Noemvrie MCMXX la – deschiderea Cursului despre originea – Dramei antice, ținut în anul MCMXX–XXI la Universitatea din București.*

Insensibilitatea literară a acestui învățat distins era de un grad astfel, încât el nici nu bănuie problemele, care, la o asemenea încercare în românește, se ridică imperios din însăși firea graiului și a culturii noastre. Nu se gândește că, pentru o evocare a lumii vechi grecești, se cere, neapărat, pe românește un ton curat și discret arhaic. Grecii profesorului Pârvan vorbesc, în desăvârșită liniște, o românească foarte prea comună de foileton academic sau de lecție inaugurală; acești greci vorbesc de „mythici luptători și suferitori“, de „aetherul ideilor platonice“, de „turmele meschine de oameni“ și „formele moarte ale vechilor poeme și imnuri“, de acei „bărbați ai mării calde de sud care începuseră a trăi lyric“, de un „imens memorial al trecutului“, de „mythurile epice și naivul chor lyric“, în sfârșit de „acorduri de furtună, cântări de uragan, speranțe titanice și zbor prometheic“ întocmai ca un poet bucureștean antichizant; sau chiar de „analiza sufletului“ și de „raționalism antropomorf“, în pur limbaj universitar.

În definitiv, insensibilitatea literară funcționează aci ca infirmitate ce predispune la viciul vorbei goale – o infirmitate dezastruos activă.

Dar care e forța ce determină acest caracter activ și-l face să devie generalitate și modă? Pârvan a fost exemplu enorm și tip; din nenorocire însă, nu o întâmplare izolată. Sumedenie de tineri, și unii desigur cu înzestrare superioară, scriu – accidental sau cronic – stil frumos ca al lui Pârvan.

„Ideea țâșnește din adevărurile de viață ale sufletului omenesc, ca obârșie ordonatoare. Prin ea se realizează armonia; prin armonie, unitatea; și prin unitate, existența; – existența fiind tot una cu unitatea și cu armonia – Ideea deci e o viziune în totalitate.“

Iată un tânăr, cultivat desigur și cu mintea întreagă, vorbind limbajul, pompos și primar totdeodată, al comunicărilor spiritiste. Un altul, turburat de problemele, atât de vânturate astăzi literaricește, ale vieții erotice, se exaltă terminologic pomenindu-ne de „femeia *dinamică*“. Vă rog: *dinamică* se numește acea femeie căreia îi place mult să facă dragoste. În numele lui Dumnezeu și al Sfintei Vineri: de ce – *dinamică*? Nu au cunoscut încă până acum românii femei foarte pricepute la dragoste și nu au fost ei în stare încă să le numească potrivit? Ce gust de bocciu academism, să le zici *dinamice* unor femei atât de agreabil binecuvântate!

În sfârșit, un scriitor foarte prețuit, ne ia, chiar de la începutul unui roman, cu aceste vorbe încordate teribil: „Nervii fermentau mai de demult, oțetind tăcerile din compartiment... dar abia în gara Iași se afirmară urzicători ca și tremurul burniței de toamnă rece, vizibil numai în dreptul becurilor electrice din fața gării.“ Acest scriitor ne pare că exercită cu cel mai popular succes, astăzi, proza dinadins și implacabil frumoasă de care ne ocupăm. La el aflăm, alături de preludiul cu „nervii care fermentează, oțetesc tăcerile și se afirmă urzicători“, zboruri de elocvență pur pârvanică, cum ar fi descrierea aceasta a unui tânăr student ce șade la masa lui de lucru: „...când singur, aprinde lampa, aplecându-se pe o carte, peretele pe care i se proiecta umbra profilului, devenea prețios ca pereții muzeelor de artă statuară greacă, în clipa de mister când aceeași lună care a luminat cu veacuri în urmă profilul de eternă tinerețe a efebilor greci, în nopțile Eladei, luminează icoana lor de marmură, trimițându-i umbra vie pe peretele muzeului“.

Îmi vine în minte încruntarea sprincenelor regretatului Pârvan și vorbele lui solemn tăioase: eu nu pot scrie pe înțelesul tuturor. *Sculptură*, de exemplu, este pe înțelesul tuturor. *Artă statuară* este mult mai „radical“.

*

Să nu fie cumva aci o explicație? Ne găsim în fața unor oameni speriați de învățătură, – în specie: beți de un vocabular de care singuri se miră că-l maniază. Oamenii lui Caragiale își împodobeau vorba cu neologisme pocite; jocul era acolo destul de inocent. Aici avem oameni cultivați – dè! – dar mai ales culturali, care umblă să terifieze pe cine pot, cu mardă de lexicon savant. Acest joc pare mai puțin inocent. Dar poate nu chiar pervers: căci și în această păunire cu sonorități sau metafore cu mult năduf adunate, este ceva naiv.

Numai: comicul acestor din urmă bate cam spre odios; al celor d'întâi, al mahalagiilor pocitori de vorbe „radicale“, era drăgălaș...

Acum vreo patruzeci de ani, d-l profesor Rădulescu-Motru fusese grav impresionat de stilul palavragesc al răposatului Ionescu-Gion – cu: „un palat, – și ce palat! – o cupolă, și ce cupolă! – o colonadă, și ce colonadă!“; sau „palatul acesta splendid și falnic... falnic și splendid, dar care plânge“, și încă: „dorința devine obsesiune; obsesiunea, durere; durerea, chin, – o obsesiune, o idee-mreajă, care te înfășoară în vrăjile sale“, și alte asemenea triste caraghioslâcuri, din care acel literat de pe vremuri își alcătuia conferințe și articole de revistă. D-l Rădulescu-Motru scrise atunci despre *Literatura patologică*, un studiu ce apăru în *Convorbiri literare*. Cu dreptate mare se refera autorul la cuvintele lui Maiorescu: „Vițiul radical în toată direcția de astăzi a culturii noastre este *neadevărul*, pentru a nu întrebuința un cuvânt mai colorat.“ Și d-l Rădulescu-Motru propunea să se modifice imperativ caracterizarea acelui *neadevăr*: d-sa vorbi atunci de literatură *patologică*. Vreo zece ani după articolul său, sub impresii analoage, se întreba d-l Al. Tzigara-Samurcaș, tot în această revistă, dacă nu s-ar putea să ne ferim de *beția de cuvinte* în – critica de artă. „În literatură, scria d-sa, beția de cuvinte a *cam* fost stârpită“ (în 1907!). *Cam* nu era de prisos: o dovedesc exemplele adunate aici de mine.

Legea creștină ne învață a zice: Dumnezeu să-l ierte, despre cel răposat; iar celui în viață, când pleacă la împărtășanie, din toată inima să-i strigăm: Dumnezeu să te ierte. În adevăr, este o ușurare, să trecem iertarea pe seama Ziditorului. Noi oamenii trebuie să cădem în păcatul de a ne supăra pe aproapele nostru și a păstra supărarea.

Să ne îndemnăm totuși a zice: Dumnezeu să ierte pe răposați ca și pe cei vii, care, cu uricioasă nesocotire a vorbirii și înțelepciunii „țăranului daco-roman“, compromit atât de supărător frumusețea – „Cosmosului“.

Convorbiri literare, LXII, nr. 2, febr. 1934, p. 107–114.

IDEI PENTRU CULTURA LITERARĂ

Lumea europeană de astăzi se închină, fără îndoială, specializării; se închină apoi tehnicii și sporturilor. Totuși, afară de extreme anormale, ierarhia culturii nu s-a răsturnat în așa măsură, încât să ne punem în cap contramaistrul, și să respingem jos de tot pe omul de meserie intelectuală curat.

Confirmare frumoasă a acestei stări de lucruri ne-o dă, de un secol și mai mult, omul american. Zelos și docil imită el schema culturii europene, risipind generos bani și osteneli ca să practice, la el acasă, filologie, arheologie, psihologie, filozofie și alte asemenea vechituri ale continentului nostru. Astfel, putem spune sumar: idealul de cultură este, astăzi încă, acel din vremea Renașterii. Și aceasta poate părea curios după ce împotriva umanismului s-a polemizat până la dispreț și până la furie.

În chip spontan socotim culturalicește infirm pe omul nedestoinic a-și spune gândurile și simțirile potrivit frumuseții graiului său părintesc.

Ridicolul verbal pecetluiește dezastruos: el poate aduce omului faliment cetățenesc. În vorba proastă și strâmbă, rostită, dar mai ales scrisă, simțim sigur infirmități de minte și adeseori uriciuni de caracter. Și să nu uităm că există o falsă frumusețe verbală, care e un simptom negativ mai grav decât orice fel de simplă stângăcie a cuvântului.

Cei ce sunt de meseria scrisului au de lucru, mai întâi, în câmpul restrâns al artei literare. Practică această artă în o formă oarecare, o interpretează și istoric și dogmatic, îi revăd principiile, îi modifică tradițiile, eventual o revoluționează. Această familiarizare cu scrisul din vremi și din locuri felurite, aduce neapărat literatului multe cunoștințe de idei și de fapte. Prin aceste cunoștințe, el este îndemnat a trece hotarul strictei arte literare și, aproape fără voie, literatul se face informator, eventual sfătuitor în cultura generală.

În trecut, această cultură nu era, tocmai, decât o cultură literară; precis: *Biblia* și clasicii antici – bibliotecă atât de cuminte echilibrată în cantitate și în calitate. Idila aceasta a culturii simplu literare a murit de mult. Posibilitățile, respectiv obligațiile de cultură ale omului actual sunt haotice. Atât apare clar: că omul actual nu-și poate forma și ținea cultura generală numai din ce-i pot da literații, adică, socotind lucrurile în bloc, din moștenirea clasică: pentru cei de astăzi, cultura generală nu pare valabilă fără idei și fapte pe care ni le dau numai științele exacte. Această situație precizează rolul literaturii față cu publicul: literatul nu poate pretinde a fi educatorul unic în cultura generală, ci se va simți obligat a-și lărgi mai întâi el însuși câmpul cunoștințelor dincolo de hotarele tradiționalei literaturi. Această lărgire a câmpului culturii generale o putem data dintr-un trecut care începe a fi respectabil: ea a apărut atunci când controversa teologică și speculația metafizică, în sfârșit știința exactă chiar, au fost primite în sfera literaturii și a culturii generale. S-au petrecut acestea de la veacul al XVI-lea până la al XVIII-lea, și etapele acelei transformări a stocului culturii le putem nota cu nume mari: Pascal, Descartes, Voltaire ca vulgarizator al lui Newton. Iar viitorul va înscrie, probabil, în această serie, numele lui Henri Poincaré. Se va observa că acestea sunt nume de scriitori considerabili. Împrejurarea ne ajută să înțelegem că, pentru însăși buna folosință în cultura generală a ideilor de știință exactă, literatul rămâne factor indispensabil. Fiindcă literatului îi revine a veghea asupra metodei de a gândi și asupra chipului de a spune; el este chemat să cenzureze excesul de jargon științific, opacitățile pedante ale argumentării. Buna dispunere arhitectonică a gândirii, limpezimea demonstrației, exactitatea, deci eleganța verbală, nu se obțin decât prin disciplina literară. Întru aceasta cultura literară rămâne, și pentru omul actual, temelia culturii generale.

Eminent prețioasă e distincția făcută de Pascal între spiritul geometric și spiritul de finețe, mai prețioasă, poate, astăzi decât era lumii în care trăia Pascal.

Desigur, în timpul nostru cultura generală s-a extins și s-a aprofundat, făcând loc spiritului pe care Pascal îl numea geometric, spiritului care domină în științele exacte. Precizia în observarea faptelor, strictețea raționamentului, prudența generalizărilor intervin pentru noi, ca elemente obligatorii ale eleganței intelectuale în general. Și precizia și strictețea sunt, fără îndoială, daruri ale spiritului științelor exacte. De altă parte însă, cultura generală are și a se apăra de încălcări ale spiritului geometric.

Se formase odinioară, sub prestigiul nou și amețitor al științelor naturii, un soi de pozitivism literar. S-a vorbit pe atunci emfatic de istorie științifică și de critică științifică, care în excrescențele lor foiletonistice se arătau foarte bățoase. Copilăriile acestea s-au potolit, ca multe altele.

Din științele naturii am învățat, în toată extinderea lui, conceptul mobilității eterne și am înțeles relativitatea oricărui moment al vieții.

Dar aceste încheieri ale pozitivismului le-a tăiat și le-a îndreptat filozofia critică, reînnoită în sfertul ultim al veacului din urmă.

Nu este loc aici să arătăm corecturile pe care acea filozofie le-a adus teoriei și metodei științelor exacte. Pentru științele ce se numesc istorice sau morale, cunoașterea „geometrică“, adică legiferarea matematică și interpretarea mecanistă, nu sunt valabile. Cunoașterea omului revine, în supremă instanță, spiritului pe care Pascal l-a numit *l'esprit de finesse*. Pentru delimitarea curată, în metode și în intenții, a științelor fizice și matematice față cu științele morale, învățătorii timpului nostru se arată a fi Bergson și Fichte.

După o terminologie care unora le poate părea prea veche, câmpul disciplinelor istorice și morale este domeniul libertății. Se preferă astăzi, probabil, a vorbi aci de spontaneitate și autonomie. Asupra înțelesului, desigur, îndoială nu poate fi. Este vorba doar de viață în formele ei cele mai complexe: viața omului înălțat peste nivelul existenței zoologice.

Oricât loc s-ar face interpretării mecaniste a vieții specific omenești, rămâne fix punctul în care se impune imperativul voiosului Homunculus, când sparge retorta în care-l ținea captiv pozitivistul Wagner: „Dasein ist Pflicht, sei's nur ein Augenblick!“[1]

Ne apare aici momentul eruptiv al scopului.

Viața propriu omenească nu poate fi interpretată complet fără o dogmatică oarecare. Și apoi viața nu se oprește la interpretare: viața se cere trăită.

Forma generală a trăirii este lupta. Se dă această luptă între afirmări sau negări ireductibile, incarnate în indivizi, organizate în grupuri, naționale sau sociale. Cuvântul istoric al lui Luther: aci stau și nu pot altfel, e formula însăși a războiului, latent sau patent.

Convingeri, credințe, gusturi reprezintă spontaneități înverșunate. Ele izvorăsc din dispuneri în definitiv misterioase ale omului la maximum de vitalitate. Cel ce făptuiește nu cunoaște mustrarea de cuget, zicea Goethe. Se poate zice, cred, cu egală dreptate: cel ce făptuiește ia asupră-și o responsabilitate infinită. Făptuind, omul ia loc în seria fără capăt a motivelor și a efectelor.

Fiecare epocă își are deosebita sa legătură cu Dumnezeu, scrie înțeleptul istoric Ranke. Auzim în această formă, deopotrivă, ideea relativității istorice, dar și dogmatismul vital sub imperiul căruia trăim întru cât suntem oameni deplini.

*

Natura este fundamental aristocratică; întru aceasta, cultura se conformează naturii.

Oricare ar fi eventual vicisitudinile existențelor individuale, oricum ar fi carierele, urcușurile, gloriile realizate printr-o selecțiune de-a-ndoasele – vremea spulberă pseudovalorile cocoțate, și substanța vie și nobilă a culturii se curăță de dânsele. Ciupercile parazitare pot mâzgăli trecător copacii mai bicisnici; pădurea biruie și rămâne. Nu diploma, nici cinul nu hotărăsc în viața culturii, ci numai rodnicia, vigoarea de calitate superioară, daruri prin care dumnezeirea voiește a se comunica unei epoci.

Orice act de cultură este determinat local. Inevitabil cultura este națională și socială. În cadrul acestor determinări stă garantată autenticitatea producției în cultură. Un localism esențial este semn al vitalității spirituale însăși.

În galeria comică pe care o intitulează *Histoire contemporaine*, Anatole France arată un tip de femeie pe care o numește Madame Hortha. Această doamnă s-a născut în o pensiune internațională de deasupra lacului Léman și a fost botezată, patru zile după naștere, în insula Jersey; drept casă părintească i-au slujit, schimbate din trimestru în trimestru sau și mai des, oteluri din mai multe orașe europene și americane; a primit instrucțiune și educațiune în opt pensioane variate *ad libitum*, laice și călugărești, semănate pe glob ca și otelurile în care familia practica arta de a nu fi nicăieri acasă; s-a logodit de cinci ori în trei deosebite puncte de vilegiatură, s-a cununat într-o sală de Palace, a născut primul copil în sleeping, pe al doilea în cabina unui transatlantic; locuiește, fără îndărătnicie, prin pensiuni sau pe la prieteni; vorbește șapte limbi și două dialecte populare, dar astfel, încât nu se poate cu nici un chip deosebi care i-ar fi limba părintească. Cunoaște pe degete genealogia familiilor mari și înrudirile dinastiilor de bancheri; știe înainte de oricine amănuntele catastrofelor de bursă și accidentele sau incidentele de salon și alcov, din lumea bună. La moral, femeie blajină cu totul, și cu toți, e amică fidelă a oamenilor considerabili și cu dare de mână. Pentru obligațiile fiscale sau civile, numele ei nu se află în registrele nici unei autorități din lume… Madame Hortha-Madame Hortha: comod de pronunțat în orice limbă, și nu seamănă să aparțină hotărât nici uneia.

Francez nealterat, hrănit de lectură franceză de la cea mai veche până la cea mai nouă, om local, dintr-un neam local el însuși la culme, France era menit să descopere de la primul pas, cu pătrundere lacomă și amuzantă, pe Madame Hortha prin saloanele Parisului. Această hazlie păpușă reprezintă un extract concentrat care închipuie, sub figură comic neroadă, pe dobitocul uman de orișiunde, internaționalizat. Se va observa lesne că Madame Hortha se înscrie în categoria de mult cunoscută a englezului, a italianului, a evreului, a provensalului de comedie. Negarea oricărei naționalități a creat o nație mai mult – neamul nou al celor fără loc; fantoșa internațională se adaugă celor naționale, care se jucau de mult în comedie. Madame Hortha e pur comică, nu pentru că e simplu stupidă – stupiditatea poate fi respingătoare sau odios ridiculă – e comică prin mobilitatea ei permanentă , exterioară și neutră. Sufletul său e scurt; pare să nu-și mai aducă aminte de nimic. E fără miez; șade egal de mulțumit oriunde îl pui. Își găsește echilibrul oricum, ca o paiață. Atât de indiferent adaptabilă, ființa se face caraghioasă, fiindcă la această extremă limită viața face loc mecanismului orb. Figura aceasta este epocală; de la toate prefacerile mari istorice rămâne și câte o nouă păpușă comică.

Am extras din o veche notiță a mea, precum cred puțin cunoscută publicului nostru cetitor, această analiză a unei figuri de roman, ce-mi pare să fie o impresionantă ilustrație a adevărului că omul întreg trebuie să fie într-un fel și plantă, să fie, de la naștere până la maturitate, ființa unui anume loc.

Copilăria conține o specifică energie conservativă. Vigoarea unică însăși a impresiilor vârstei prime le asigură, pe viață, o unică prioritate: de acest punct de forță originară depinde asimilarea vie a cuprinsului întregii experiențe sensibile și ideologice de dincoace de copilărie. Acest lucru l-au bănuit acei care au făcut apropiarea – în aparență diletantic literară – între sufletul copilului și geniul artistic. Omul fără această copilărie adevărată, care e leagănul localismului esențial al ființei vii, se află pe treptele unei umanități neisprăvite, neautentice. E tip mecanizat și sterp. Indivizii care, în primii ani, n-au cunoscut impresia fără pereche de tihnă și durată pe care o dau simetriile și ritmurile vieții familiale, nu mai pot fi suflete întregi; vieții lor interioare îi lipsește un adevărat prim capitol, și surogatul acestui capitol constituie, în ființa lor, o infirmitate perpetuă.

Cultura autentică, deci, este determinată regional; este determinată și social. Cultura românească începătoare a suferit, inevitabil, de un îndoit snobism: copiarea străinătății și copiarea culturii de către clasele mijlocii și mai de jos a culturii claselor de sus. Să adăugăm că, la noi, cultura claselor de sus beneficia, și ea, de prestigiul culturii străine. Astfel au luat naștere strâmbăturile verbale și ideologice pe care, cu deosebită stăruință, le-a prigonit „Junimea“. Îmi închipui că acei care am învățat, oarecum, cetitul în *Convorbiri literare*, am păstrat atenția foarte ascuțită pentru acele strâmbături, și adesea ne dăm seama că Iorgu de la Sadagura este încă în plină viață.

Cu ani în urmă, când o mare poetă străină, acum răposată, respingea pentru a doua oară gentilețea obositoare cu care literați și literate de la noi se osteneau a anexa pe acea distinsă și nobilă scriitoare nu numai literaturii, dar chiar neamului românesc, am scris acestea:

„În ce privește metoda după care au românii a se purta față de cultura străină, judecata curentă este încă ciudat orbită de niște slugărnicii tardive. Altădată românii tremurau înaintea sultanului, a vizirului, a pașalelor, iar mai apoi împotriva împăratului pravoslavnic și așteptau de la acești întunecați și bădărănoși stăpâni orice blagoslovenie supremă. Pe urmă am trecut sub oblăduirea mănușată, câteodată amabilă, mai adesea numai condescendentă, a Europei apusene. Nu vi se pare că în această trecere s-a păstrat mult din sfiala prea plecată a vremilor de îngenunchere către acele puteri, care ne nesocoteau cu orientală mojicie? Ne ține încă foarte strâns de gât, o frică peste măsură dizgrațioasă, uneori comică, de a nu ne da de gol cu vreun păcat în fața Europei. «Europa», în vorbirea noastră publică, este cuvânt cu fior de patos terorizant. Sau: ne răsucim și ne gudurăm ca să fim primiți *înăuntru* în salonul european, parcă am vrea să arătăm noi singuri cu degetul că stăm, altminteri, pe dinafară, abia îndrăznind să ne strecurăm până-n prag. E un nărav vechi și urât de a alerga, gâfâiți și speriați, după consacrări și glorii dinafară. Curioasă minte trebuie să aibă cine nu pricepe că valorile de cultură, cu care vom putea smulge (vrând-nevrând și fără să nădușim deosebit pentru aceasta) considerația străinătății, trebuie să le producem aici la noi – și le-am produs doar mai mult decât onorabil, în cei o sută de ani în care am fructificat pe seama noastră, cu puterile noastre autentice, ceea ce am luat de aiurea."

Din acestea încheiem că ne-am câștigat dreptul de a judeca cu aceeași libertate orice cultură literară străină ca și pe a noastră, că avem vârstnicia de a utiliza acele culturi după trebuințele și intențiile culturii noastre. Continuăm însă de a trăi sub obligația de a cenzura proasta copiere a unor forme streine, ca și imitarea stilului claselor în care nu ne-am născut și în care nu am crescut. Nu este frumos, nici culturalicește profitabil, a juca pe țăranul când nu ești țăran, pe boierul când nu ești boier.

Clasele, ca și sferele naționale de cultură, să rămână fiecare la posibilitățile, la gusturile și manierele care le sunt firește date. Copierea nu este colaborare fecundă. Este parodie involuntară, în cazul cel mai onest. În afară de aceasta, drumul talentului este deschis larg.

Revista Fundațiilor Regale, nr. 2, februarie 1934, p. 405–410.

DESPRE IDEOLOGIA LUI EMINESCU*

Se acumulează, în sfârșit, studiile asupra operei lui Eminescu.

D. Cezar Papacostea cercetează urmele de filozofie antică; D. Murărașu, naționalismul; Cora Valescu, pesimismul; Iuliu Iura, mitul; iar acum, în urmă, G. Călinescu, în primul volum consacrat *Operei* lui Eminescu, expune și examinează filozofia teoretică și practică a acestuia. Până se va scrie un referat amănunțit despre Eminescu. După ultimele publicații, dăm aci câteva însemnări din lectura acestei din urmă, ca una ce tratează în cadru larg gândirea totală a părintelui literaturii noastre moderne.

Cu scrisul său agreabil popular, Schopenhauer s-a interpus între Kant și mulțimea amatorilor de filozofie. Zeci de ani au mers așa lucrurile printre literații europeni cu ambiție de filozofie; sumedenie dintre aceștia au trăit și au scris în convingerea că mijlocul eminent pentru a cunoaște filozofia lui Kant este răsfoirea lui Schopenhauer. Doar acesta însuși se afirmă cu abilă naivitate ca *porte-voix* autentic al celui ce întemeiase idealismul critic. Firește, această modă dogmatică a trecut și pe la noi; și la noi s-a zis: Kant, adică Schopenhauer. Apoi în detaliu că, în Eminescu, de exemplu în *Sărmanul Dionis*, învățăm filozofie kantiană. Cu exactitatea răbdătoare ce-l caracterizează, Călinescu îndreaptă această fundamentală greșală referitoare la ideologia lui Eminescu. Schopenhauer era om de temperament, înainte de a fi gânditor filozofic; apriorismul timpului se prefăcuse la el în „die Wesenlosigkeit der Zeit"[1] – ceea ce-i trebuia lui pentru a nega istoria și a se putea înverșuna asupra nimicniciei vieții. Fără îndoială: „Eminescu înțelegea cum trebuie pe Kant"; însă aceasta nu are a face: acolo unde Eminescu își nutrește poezia din filozofie, el operează cu elementele unui „panteism spiritualist", care ne amintește de Spinoza, de idealismul lui Fichte, de ideologii magice, de credințe în revenirea acelorași forme fenomenale și în metempsihoză. Eminescu a definit doar poezia: voluptuos joc cu imagini.

Din filozofie, ca și din orice alt izvor, Eminescu își oprea imaginile care-l fermecau mai întâi pe el însuși. „Vis al neființei" e „universul cel himeric." *Vis al neființei* este un fel de nonsens, pentru cine ar vrea să ia vorbele acestea drept formulă filozofică. Dar *vis* și *neființă* țin de același conținut, și ambele funcționează ca imagini ale unui același complex: irealul – poate niște reflexe din nihilismul budist: poetului îi trebuia acumulare de imagini, pentru a da substanță cât mai densă unui acord de tonuri afective, pentru a înscrie cu o apă tare cât mai concentrată sentimentul irealului. O poemă nu e o expunere coerentă de teoria cunoașterii. Judicios încheie Călinescu: „cunoștințele de mai târziu și poate chiar înrâuririle, pe care nu suntem în stare să le dovedim, fiindcă templul a rămas cu zidurile retezate, n-au alterat schopenhauerismul profund al lui Eminescu"; în adevăr: „cu oricâte abateri, filozofia lui este, în esența ei, o variantă, uneori și mai mult, un comentariu al filozofiei lui Schopenhauer". În total, filozofia teoretică a lui Eminescu este eclectică. Evident, interesul său pentru metafizică, și prin ea numai, și pentru teoria cunoașterii, era considerabil. Fragmente filozofice în versuri și în proză, din materialul manuscris, întăresc destul acest fapt pe care-l arătase, din capul locului, textul poeziilor publicate. Însă filozofia teoretică a fost pentru dânsul, pe de o parte, izvor de imagini; fundament pentru o morală și o politică, pe de altă parte. Fără interes, desigur, nu este o cercetare – atât de minuțios lucrată – ca a d-lui Al. Dima, a urmelor de idei și terminologie hegeliană la Eminescu (în *Viața românească* din 15 februarie 1934), fiindcă Eminescu trebuie să fie pentru noi românii, subiect eminent de studiu; și îndeosebi prețioasă e apropierea pe care o face d. Dima între monarhismul lui Eminescu și acel al lui Hegel. Hotărât rămâne însă că, în „atitudinile strict ideologice, filozofia lui Schopenhauer reprezintă un punct de plecare" (Călinescu, pag. 93).

---

* G. Călinescu, *Opera lui Eminescu*, vol. I, „Cultura Națională" (n. a.).

Greșită din principiu este orice încercare de a descoperi un sistem riguros în gândirea teoretică a lui Eminescu. Originalitatea sa ca gânditor stă în chipul cum din această gândire răsar propozițiile gândirii practice (pag. 89).

O instructivă ilustrare a acestei greșeli de metodă, care consistă în a strânge de aproape textele poetice pentru a scoate din ele o filozofie unitară precisă, ne dă Călinescu în analiza *Luceafărului* – „poemul socotit de toți ca inima gândirii poetului". După ce enumeră în treacăt câteva din cele mai impresionante explicări propuse de zeloși comentatori – Luceafărul este arhanghelul Mihail și Eminescu e un mistic care practică postul și prevestește mișcarea ortodoxistă contemporană; Luceafărul este Neptun stăpânind fundul apelor, un demon acvatic care practică vrăji venerice; Luceafărul este o combinare de Satan-Lucifer cu Orfeu; Luceafărul este Logos creator; Luceafărul este pământul românesc, iar Cătălina e nația română – Călinescu ne pune sub ochi singura explicare „plauzibilă", pe a lui Eminescu: „înțelesul alegoric ce i-am dat este că, dacă geniul nu cunoaște nici moarte și numele lui scapă de simpla uitare, pe de altă parte însă, pe pământ, nu e capabil a ferici pe cineva, nici capabil de a fi fericit. El n-are moarte, dar n-are nici noroc."

Despre consacratul „pesimism" al lui Eminescu, autorul ne propune formula că „în poezie pesimismul este invers proporțional cu vârsta". Tocmai în tinerețe, „când poetul se agita cu atâta frenezie naționalistă în vederea serbării de la Putna", și pe când sănătatea îi era încă bună, pesimismul său își dă „cea mai completă și mai grandilocventă expresie". Înțelegem așa: cu cât înainta în vârstă, cu cât Eminescu își consacra mai mult energiile gândirii sale asupra eticii și politicii, cu atât, firește, pesimismul devenea pentru el mai neglijabil și mai neglijat. În *Cezara*, ascetismul budist al lui Schopenhauer este uitat, în folosul unui epicureism sădit în primitivitate: pustnicii săi, ca și Cezara, se răsfață goi, în valuri, și își afundă trupul în ierburi și flori. Din primatul schopenhauerian al instinctului, Eminescu scoate o concluzie răsturnată, hedonistică.

În primatul instinctului își fundează Eminescu și ideile politice. Și aici, conștiința și raționalitatea sunt răul, sunt avocații diavolului. Modelul e statul „natural" al albinelor. Potrivit ierarhiei naturale a instinctelor, politica lui Eminescu se clădește pe un materialism – sau cel puțin un realism – economic. În statul conștient, rațional și „contractual", triumfă minciuna, falsa viață de stat și falsa cultură. În cazul României, această minciună se încarnează în *liberali*, în greco-bulgărime, „hibrizii" sterpi și pernicioși, ființe dezagregate și căzute într-un individualism distrugător de state; sau, cu o frapantă formulă de spirit regional moldovean: „masa Caradalelor, pe care moldovenii din eroare o numesc munteni". „Ia un băiat de bulgar, trimite-l la Paris și rezultatul chimic e un june *român*."

Acestei pături suprapuse se opune națiunea autentică cu voința ei oarbă de a trăi. Pătura suprapusă este inventatoarea formelor goale de cultură, necesare parazitismului său esențial, apăsătoare și distrugătoare pentru singura clasă pozitivă a societății românești, pentru țărănime. Astfel se precizează, în esență etnică, pentru Eminescu, discrepanța între formă și fond, semnalată și criticată de „Junimea", cu Maiorescu în frunte. „De la anul 1848 începând, scrie Eminescu, românii au pierdut simțul istoric. Cuvinte nouă fără cuprins, oameni noi fără trecut și fără valoare, o limbă păsărească în locul vrednicei limbi a strămoșilor, instituțiuni nepotrivite cu trebuințele modeste ale țăranului dunărean, au înăbușit frumoasele și spornicele începuturi ale unei literaturi într-adevăr românești, ale unui naționalism, nu de fraze banale, ci de un cuprins real."

Eminescu își îndreaptă deci polemica împotriva tututor manifestărilor parazitare orășenești: excesul funcționăresc, „proletariatul condeiului", literatura falsă franțuzită, înstrăinată de frumusețea limbii și a poeziei populare – pe care, toate, el le alipește regimului nefiresc al formelor de stat liberale.

Păstrătoare ale spiritului național au fost, singure, vorba, și poezia populară, și biserica ortodoxă.

Dar în biserică poetul nu vede numai o păstrătoare a spiritului național și a limbii strămoșești: ea e și puterea principală întru armonizarea claselor, armonie care era sănătatea societății românești în trecut.

Regenerarea și mântuirea se vor găsi, prin urmare, în mântuirea de liberalism, în apărarea țării de industrializare și de capitalism apusean, în eliminarea intermediarului comercial parazitar, în specie a evreului, în degrevarea statului de excesul funcționăresc, în revenirea la mica industrie din trecut, în total deci, autarhie economică în marginile unui stat agrar.

În *Opera lui Eminescu*, regăsim pe învățatul și omul de gust care ne-a dat acum trei ani *Viața lui Eminescu*.

Am scris atunci: „norocoasă superb este întâlnirea, în același om, a tinereții cu virtuozitatea rutinată. Fizionomia istoricului literar G. Călinescu înviorează neașteptat aspectul studiilor istoric-estetice în țara aceasta. Această *Viață a lui Eminescu* îmi pare, în spirit cercetător și învățătură, în pătrundere artistică și talent literar, una din cele mai reușite cărți românești.“ Astăzi, Călinescu urmează cum a început. Aceeași atentă informație, aceeași fericită îmbinare de agerime judicioasă cu subtilă ingeniozitate, acum ca și atunci. Cetitorii de lucrături bune rămân plăcut îndatorați, încă o dată, lui G. Călinescu și editorului său.

Revista Fundațiilor Regale, nr. 5, mai 1934, p. 467–470.

CARAGIALE*

Rareori am simțit atât de clar ca în clipa aceasta, că mă aflu în primejdie să fac o faptă rea, – poate chiar mai multe.

Vă rog foarte să nu vedeți în această mărturisire o formulă de banală ipocrizie. Deloc nu vreau să dau a înțelege că nu mi s-ar întâmpla decât foarte rar să am dorința, eventual să am și energia de a face rău. Sunt un om ca toți oamenii, și prin faptă rea eu înțeleg de obicei, ca și toți ceilalți, o faptă care-mi face *plăcere* mie și *neplăcere* altora.

Prin vorbele de la început *aceasta* am vrut să spun: că mă simt în primejdie de a făptui ceva ce nu-mi face plăcere nici mie, nici altora. Mă găsesc oarecum în situație de tragedie, o tragedie cum vedeți și intimă și socială.

Faptul acesta are nevoie de diverse explicații.

Mi s-a întâmplat să vorbesc în public, de când sunt și până astăzi, în total poate de trei ori. Aceasta mi-a fost destul pentru a verifica ceea ce bănuiam destul în prealabil, că sunt un vorbitor mizerabil.

Am elocuțiunea dificilă, am nevoie de text scris pe care să-mi arunc ochii mult prea des, am articulația nestăpânită, inegală și vorba mea, ca a tuturor celor fără vocație oratorică se termină, la fiecare capăt de frază *în șoaptă*.

Nici în aceste câteva minute de la început nu pot să vorbesc aproape liber, și ar trebui să pot fiindcă sunt foarte necăjit – și omul la necaz cel puțin ar trebui să vorbească fără hârtie.

În afară de aceasta, înțelegeți bine că un om nu se poate face conferențiar statornic numai din necaz.

Așa, prin urmare, sunt lipsit în grad mare de darurile vorbirii.

Acest păcat se agravează *imediat* printr-un altul: sala aceasta a Fundației Universitare Carol I are o acustică aproape tot atât de nenorocită ca și acustica sălii Ateneului Român. Să vă dau despre aceasta un exemplu care va rămâne, precum cred, celebru.

---

* Conferință ținută la Fundația Carol I, în seara de 1 februarie a.c. în ciclul *Confruntări* organizat de *Conv. lit.* (n. red. *Conv. lit.*).

Un francez, de meserie inginer-aviator, poet, romancier și excelent amic al lui Paul Valéry, a voit odată să facă aici, în sala aceasta, o lectură de poezii alese ale ilustrului său prieten.

Am fost de față. Vă *jur* că publicul n-a știut *nici când a început* lectura, *nici când s-a isprăvit*. A înțeles numai că lucrul s-a sfârșit, în momentul când d-l Lucien Fabre s-a ridicat de pe scaun și a pornit în sus pe scările acestea din dreapta mea.

Acei dintre d-voastră pe care *poezia* îi interesează de-aproape vor observa că în acea zi, în aula aceasta a Fundației Universitare Carol I s-a realizat în chip *minunat* definiția, astăzi aproape celebră în toată lumea: *la poésie c'est le silence*.

Autorul acestei ingenioase definiții, regretatul erudit și literat Henry *Bremond*, din ordinul jezuiților, a murit acum câteva luni – desigur fără să fi aflat de originala confirmare dată formulei sale în locul acesta.

Avem, prin urmare, pentru pasivul acestei seri două puncte: un vorbitor mizerabil și o acustică mizerabilă.

Acum, oricare dintre d-voastră mă va întreba numaidecât: de ce am primit să iau parte activă – și *atât* de activă – la această conferință? Aici se dă pe față păcatul în toată complexitatea lui.

Vă cer iertare pentru nevoia în care mă găsesc de a ofensa modestia, vorbindu-vă câteva minute încă despre mine.

Sunt un om foarte distrat și am și vederea cam slabă. Pot fi atât de distrat, încât zilele trecute cu gândul să intru într-o librărie, mi s-a întâmplat să intru într-o prăvălie de mașini de cusut, unde cu cea mai desăvârșită bună credință m-am apropiat de una din domnișoare, care experimenta o mașină Singer, și i-am cerut un roman de André Maurois. Apoi cum am spus, am și vederea slabă. Pe stradă iau seama cât posibil la tramvaie și la automobile, foarte puțin la oameni, iar la *afișe* deloc.

Comitetul organizator al acestor conferințe cunoaște bine aceste infirmități ale mele. Și atunci s-a procedat așa. Fără să fiu *prevenit cât de puțin*, am fost trecut pe lista conferențiarilor, s-au tipărit și s-au lipit afișe cu numele meu alături de al d-lui profesor Gerota și trebuie să mărturisesc că onoratul comitet a calculat perfect: abia alaltăieri am aflat, de la un *prieten*, despre afișaj și, *prin aceasta*, că trebuie în ziua de 1 februarie să fiu conferențiar.

Fără îndoială, pentru *mine* rămâne câștigat că onoratul comitet al conferințelor acestora a dorit mult să mă utilizeze alături de atâți bărbați aleși, unii chiar iluștri. Acestă încredere ce mi se arată îmi este prețioasă și aduc comitetului mulțumiri călduroase. Trebuie să adaug însă că *pentru d-voastră*, după cele ce v-am arătat, comitetul pare să fi avut mai puțină solicitudine.

Înainte de a încheia aceste preliminarii, îmi iau voie, ocazia fiind prea bună – și după cum sper *chiar unică* pentru mine – îmi iau voie, *zic*, a vă comunica o scurtă observație despre conferințe în general. Nu aș vrea să stric cheful onoraților ascultători și am încredere că nu-i voi supăra turburându-le convingerile. Îi rog

numai să acorde atențiunea lor unor păreri despre care cred că le-ar putea sugera oarecare obiecții sau revizuiri folositoare.

Vă spun *drept și de-a dreptul* că, mie, conferințele îmi apar din ce în ce mai hotărât ca o distracție de o natură oarecum. Vorba vie, de la om la om, sau de la om în fața mai multora, își are loc și rost bun, de exemplu în politică, unde e vorba de a *sugera* idei, sentimente și atitudini, unde e vorba adeseori a face pe oameni să creadă că văd în *momentul de față* cu ochii, ceea ce niciodată n-au să vază, nici prin vis măcar.

Vorba prin* viu grai are sens în prietenie sau în dragoste, unde ființa întreagă a celuilalt ne interesează în grad suprem; are, în sfârșit, rost vorba vie de la om la om, când tratăm afaceri și suntem interesați a urmări pe fizionomia și în tonul vocii intențiile și capacitățile celuilalt de a ne trage pe sfoară. Dar în ceea ce numim *conferință*, adică în expunere informativă care totdeauna tinde, sau trebuie să tindă spre tratare științifică și metodică, – îmi pare hotărât că vorbirea cu glas mare și-a trăit traiul. Ne comportăm, în acest punct, ca și cum omenirea nu ar fi inventat încă scrisul și cu atât mai puțin tiparul.

Cred că nu va fi nimănui greu să înțeleagă în ce situație perfect *nefavorabilă* informării serioase se găsește acel care ascultă o conferință. Înaintea ochilor are, pe un plan considerabil ridicat față de planul scaunului pe care șade, un domn, eventual o doamnă sau domnișoară – persoane mai mult ori mai puțin prezentabile, mai mult ori mai puțin interesante, care caută a-și potrivi glasul și gesturile, care se mișcă modest sau exagerat după cum le e firea, și care – în cazul cel mai fericit, când adică sunt artiști ai vorbei ne distrează, *involuntar*, de la subiect prin interesul pozitiv sau negativ care ni-l deșteaptă. La acest spectacol se adaugă prezența vecinilor noștri din sală, mișcările lor, unii din ei tușesc eventual, sau strănută, sau poate chiar cască, – sau oricât ar fi de potoliți, manifestă un grad oarecare de viață, în atitudinea și în fizionomia lor. Când am numit conferința un fel de *distracție*, am înțeles: un cumul și o concurență de elemente care cooperează pentru a ne *distra* de la comunicarea de idei și de fapte și asemenea comunicare are a fi *doar* scopul unei asemenea întruniri. Îmi pare evident că *chiar* în cazul spectacolului și producerii pur artistice, întrunirea în masă în o sală puternic luminată constituie o situație dintre cele mai defavorabile. Când regele Ludwig II al Bavariei cerea să asiste *singur* la reprezentații teatrale, lumea a văzut în aceasta o ciudățenie de neurastenic. Din contră, cred eu, cerința aceasta de izolare este nu se poate mai logică și conformă atitudinii ce se cuvine să avem față cu opera de artă, – și o inovație tehnică genială a fost desigur ideea lui Wagner de a face întuneric în sala de teatru. *Cetirea tăcută* este, netăgăduit, metoda eminentă pentru a ne informa și a ne educa spiritul. Ar trebui, pe terenul acesta, să înțelegem în sfârșit acest lucru, după atâtea mii de ani de la invenția alfabetului și după atâtea sute de ani de la invenția tiparului, – să înțelegem și să intensificăm comunicarea abstractă, fără amestecul spectacolului distractiv. Despre Caragiale s-a scris deajuns și în toate chipurile; printre alții am scris și *eu*, și iată că prin acest rău nărav al conferințelor, eu fac în momentul de față *și* această *faptă rea*, că vă iau timp și atenție pe care le-ați fi putut da cetirii celor ce am scris despre Caragiale, aducând prin aceasta, direct sau indirect vătămare și editorilor care m-au publicat.

---

* În text, *din*.

Dar, cea mai gravă dintre faptele mele implicate în situația aceasta de conferențiar este subiectul însuși ce mi s-a propus: să vorbesc despre *Caragiale după amintiri personale*. Și în acest punct rezist din toate puterile: nu vreau să vorbesc despre Caragiale după amintiri personale. Mai întâi curiozitatea biografică îmi pare ceva hotărât *odios*, cu atât mai odios, când ea încearcă a se exercita asupra unor oameni prea de curând morți – și douăzeci de ani socotesc în asemenea caz într-o clipă, – oameni ai căror rude de aproape și prieteni trăiesc încă în amintirea vie a raporturilor lor cu un mort care a dat contemporanilor și posterității în formă monumentală clipele de cea mai superioară calitate ale vieții sale intelectuale. Înțeleg să fiu cu grijă ca nimic să nu se piardă din ce va avea a sluji, *târziu încolo*, la fixarea exactă a fizionomiei omului Caragiale. Să vorbim în public, de pe acum, de un asemenea om socotesc lucru cu desăvârșire *nelalocul lui*. Această atitudine se impune cu deosebire în cazul lui Caragiale – care, cât privea persoana lui, a avut o violentă oroare de publicitate. Pentru a ilustra aceasta voi fi silit totuși să comit și eu indiscreții.

Eram de față când un tânăr, care-și pregătea doctoratul având ca subiect de teză viața și operele lui Caragiale, a venit să citească acestuia primul capitol al lucrării sale – capitolul biografic.

Îngrozit am fost, – și groaza aceasta nu cred s-o pot uita vreodată – de furia care fierbea crescând în Caragiale în timpul lecturii, care a izbucnit cu atâta violență la isprăvitul cetirii, încât, noi câtiva simpli martori, ne-am temut o clipă pentru integritatea persoanei fizice a tânărului și intempestivului biograf. Nu vă pot repeta cu ce cuvinte i-a zbierat Caragiale ce întrebuințare dorește manuscrisului care tremura teribil în mâna autorului. Vi le închipuiți d-voastră ușor, – și eu nu pot decât să dau dreptate marelui scriitor, cât privește fondul chestiunii.

Acum nu știu câți ani se dăduse unui elev din cursul superior al unui liceu bucureștean să scrie o compoziție despre Caragiale, și, în scopul acesta, elevul s-a adresat acestuia rugându-l să-i comunice oarecare notițe despre viața lui. Am avut în mână răspunsul lui Caragiale, de unde vă voi cita următoarele: „Iartă-mă că, din cauza ocupațiilor mele, n-am destulă vreme să-ți îndeplinesc dorința; acu mi-ar fi peste putință a sta s-aștern notițele autobiografice ce-mi ceri. Dar eu gândesc că nici nu-ți trebuiesc pentru disertațiunea d-tale: întrucât opera care te interesează stă înaintea d-tale întreagă, – spre a fi înțeleasă, gustată și criticată, ce nevoie mai are de alte date biografice despre autorul ei, decât că e născut *atunci* și *acolo* și că trăiește încă, până când o muri în cutare loc? Ba, eu cred că și asta e de prisos. Când ai d-ta o pereche de ghete, și ieftine și potrivite, poartă-le sănătos și nu-ți mai pese de locul nașterii autorului și de împrejurările vieții lui, care n-au deloc a face cu ghetele d-tale."

Nimic alta nu voi mai comunica din amintirile mele personale sau ale altora de la Caragiale, *ci*, urmând dorinței sale pe care o socotesc în totul legitimă, voi spune în cele ce urmează ce *cred* despre *opera lui*, făcându-vă cunoscută astfel, întrucât mă privește, atitudinea generației mele față de scriitorul acesta, o generație care ia loc între generația lui Caragiale și generațiile tinere.

*

Pentru noi Caragiale *este* un artist înzestrat cu o excepțională capacitate de a observa și cu o tot atât de excepțională iscusință de a construi din observațiile sale imagini a căror compunere, relief și coloare posedă o putere de convingere echivalentă demonstrației matematice.

Caragiale rămâne pentru noi un maestru al exactității în artă.

Opera lui este clădită pe o adevărată erudiție, concretă și plastică în privința unor părți din viața societății românești. Arta lui Caragiale e studiu și e informație. Întrucât s-a admis de către unii învățați că arta, oricare ar fi, este un fel de *cunoaștere*, opera lui Caragiale poate lua loc printre cele mai probante exemple în sprijinul acelei concepții despre artă.

Există o obiecție banală ce s-a ridicat și se ridică literaturii lui Caragiale: s-a zis că exagerează. Maiorescu însuși se întreabă, – „dacă unele situații și expresii nu sunt *exagerate* din punct de vedere al chiar realității pe care vor să o reproducă".

Am convingerea că în această obiecție se ascunde o confuzie.

În o schiță unde povestește impresiile sale penibile din o noapte petrecută într-un hotel de provincie, Caragiale, obosit și surexcitat de acele impresii scrie aceste cuvinte: *simt enorm și văd monstruos*.

Acea schiță poartă caracter hotărât de reminiscență acută, și cine l-a cunoscut pe Caragiale se oprește la cuvintele pe care le-am citat ca la un deosebit semnal: „simt enorm și văd monstruos" aceasta e formulă ocazională, – cuvintele acestea rezumă un temperament, lămuresc o metodă artistică. În general, omul acesta simțea enorm; aparatul său psihic era oricând *gata* să interpreteze excesiv. Toată producția lui mărturisește această pornire. În grav ori în ridicol, construcțiile lui poartă semne de fundamentală violență. Orice caracter al lui este un exces, orice situație este o culminație. Aci s-a strecutat confuzia de care pomeneam. Acest caracter excesiv al artei lui Caragiale se accentuează încă mai mult prin împrejurarea că metoda artistică a acestui scriitor este esențial dramatică, este precis teatrală, și despre teatru putem zice că, în principiu, este stăpânit de metoda caricaturii fie în tragic, fie în comic. Teatrul este prin esență condamnat la expresia nemoderată. Să constați că o lucrare care poartă cu enormă evidență pecetea geniului caricaturist – *exagerează*, este fără îndoială de prisos. O caricatură poate fi desigur greșită, atunci când autorul agață figurii detalii străine caracterului ei propriu, falsificând imaginea prin adăugiri parazitare. Dar trebuie o deosebită slăbiciune de atenție pentru ca să tot descoperi și să repeți că o caricatură exagerează impresiile normale.

Hotărât, caricatura supune realitățile la un maximum de stilizare: problema e aci ca această stilizare să fie, până în fiece detaliu, executată în spiritul celei mai perfecte exactități față cu datele reale de la care o pornește. Și în această stilizare, se învederează excepționala exactitate a viziunii, siguranța magistrală a execuției lui Caragiale.

Este drept, Caragiale a dat uneori figurilor sale mecanism de marionete: însă excepționala lui capacitate de observare le-a făcut să fie adevărate păpuși de caracter, dotate, prin o strictă îngrijire artistică, cu o minunată putere de exactă evocare.

În urmarea acestei metode de stilizare foarte pronunțată, Caragiale a fost îndemnat și sprijinit de însăși fizionomia societății pe care o studia și o exprima: românii, – cel puțin orășenii – sunt meridionali. Vioiciunea sudică este un reactiv energic, care face să apară comicăria în forme cu deosebire tari. Prostia și vanitățile, care stau latente într-o masă umană nordică, flegmatică, tăcută, se degajează viu și colorat în focul exuberanței meridionale. Vanitatea, puternic și naiv manifestată la toți sudicii, a fost – și mai este încă – la noi, considerabil sporită prin accelerarea anormală a strămutării indivizilor dintr-o sferă socială într-alta prea depărtată. Și trebuie amintit că asemenea strămutări n-au fost numai înăuntrul societății noastre, ci asemenea societate în *total* a făcut saltul violent, lumea aceasta în întregul ei a trebuit să devie o parvenită față de cultura europeană spre care a fost în scurt aruncată.

Arta lui Caragiale exagerează, – pentru că societatea însăși, din care a crescut această artă, avea fizionomie exagerată.

Generația mea păstrează intactă față de opera lui Caragiale – distanța estetică. Vreau să zic: pe noi nu ne supără *vulgaritatea* materialului uman pe care acest artist l-a utilizat. Ne interesează numai frumusețea tablourilor sale, frumusețe, cum am spus, adesea caricaturală și totdeauna exactă.

Târziu am început, noi aceștia, să auzim – și nu fără mirare – rostindu-se când mai timid când mai obraznic, fraza că arta însăși a lui Caragiale ar fi vulgară. Avem aci un simptom interesant. În el se arată cât de actuală este opera lui Caragiale și cât de supărătoare este ea încă pentru unele tipuri de oameni.

Acei cari strâmbă nasul, părându-li-se vulgară arta lui Caragiale, sunt descendenți ai modelelor reale ale acestui artist – și sunt cu atât mai iritabili, cu cât Caragiale nu numai i-a presimțit, dar a avut încă posibilitatea să-i și vadă. Vă amintiți că după cucoana Veta a urmat madame Esméralde Piscopesco, iar pe Rică Venturiano l-au supralicitat pe de o parte Raoul Grégoraschko, pe de altă parte Coriolan Drăgănescu.

Convorbiri literare, LXII, nr. 6, iunie 1934, p. 491–498.

RÂS ȘI COMIC

Asupra raportului între râs și comic propun, înainte de toate, observația următoare: râsul este o reacțiune fiziologică dintre cele mai precis localizate; iar comicul este un complex obiectiv cu forme foarte diverse – atât de diverse, încât nici până astăzi filozofii nu s-au înțeles în privința lui. Poate s-a întâmplat astfel, fiindcă filozofii au adoptat cu exagerare procedarea de a explica multe, și prea multe, din *una*.

Cel mai nou dintre filozofii celebri, Bergson, a căutat, *și el*, a restrânge comicul la o unică formă. Comicul, crede Bergson, se produce atunci când o ființă vie se comportă ca un mecanism, când, de exemplu, un om se comportă ca un automat. Totuși, filosoful pomenit a avut luarea-aminte de a insista că nu se poate reduce desăvârșit comicul la o singură figură de date obiective.

Trebuie să notăm că, în mod excepțional, râsul se produce fără a fi provocat de vreun obiect sau situație comică: există râsul amar, râsul prin exasperare, și lăsăm la o parte cu totul cazurile bolnăvicioase ale râsului. Perechea de constrast a râsului, plânsul, se poate naște, și el, în afară și contrar condițiunilor sale obișnuite – durerea, tristețea și tragicul. Există plânsul de bucurie. Se pare, *deci*, că natura este *întrucâtva* indecisă în privința acestor reacțiuni fiziologice pe motive sufletești. Cu atât mai curioasă apare, dar, fixarea acestor reacțiuni atât de net precizate ale trupului, în raport cu date psihice atât de complexe cum sunt comicul și tristețea.

Au propus unii explicația că râsul derivă din ferocitatea primitivă: râsul ar fi lătratul și arătarea colților, gata de sfâșiat, ai bestiei triumfătoare. Astfel râsul ar fi unul dintre cele mai sigure și mai interesante documente ale vocației omului de a se preface în animal blând. Cunosc oameni, foarte sentimentali, desigur, care fac bucuros legătura între râs și răutate. În privința aceasta, știu un exemplu impresionant din critica literară românească: lui Caragiale i s-a adus imputarea că prea râde *cu poftă*. Așa a zis un critic. Ceva mai târziu, alt critic a scos din literatura comică a lui Caragiale concluzia că acest scriitor era un om foarte rău. Referindu-ne la teoria nașterii râsului din ferocitate, ne vom consola cu ideea că, așa de mare amator și propagator de râs cum era, lui Caragiale îi acordase soarta una din formele cele mai blânde ale *cruzimii primare*.

Râsul și simțul dezvoltat al comicului sunt atitudini adesea calomniate, puse fiind în legătură cu *răutatea* și *neseriozitatea*. Această calomnie își are izvorul prim nu atât în oamenii sentimentali, cât în conspirația proștilor. În adevăr, râsul este spaima acestora. Constatând faptul, dăm la iveală una din condițiunile *cele mari* ale comicului: *cel mai considerabil material al comicului îl dă prostia*. De forța uriașă a proștilor beneficiază șarlatanii și fanaticii. Șarlatanii și fanaticii urăsc râsul, ca și proștii.

Râsul, „s-a zis", nu întemeiază state. Această înțelepciune vine cam alături cu drumul, și are ceva din solemnitatea ipocriziei. Nu se știe să fi încercat cineva vreodată a întemeia un stat *râzând*, asemenea operație fiind esențial lipsită de orice veselie. Dar dacă e vorba să facem legături îndepărtate, apoi să adăugăm că, desigur, o societate în care simțul ridicolului slăbește, se află în stare de primejdioasă boală. Slăbirea râsului înseamnă întărirea prostiei și a minciunii. Râsul are semnificare vitală considerabilă, pentru societăți. Râsul este un mijloc însemnat de autoapărare a organismului social, el e control și eliminare a otrăvurilor de ordin moral și estetic. Atrofiarea râsului este semn al unei pernicioase senilități.

Să luăm acum mai de aproape subiectul nostru, cu ajutorul câtorva exemple.

Prin anii din urmă ai vechiului regim, se făcuse cunoscut în saloanele pariziene un om foarte spiritual, originar de prin sudul Franței, numit Rivarol. Mai târziu, în timpul revoluției celei mari și al emigrației, el s-a făcut cunoscut prin un discurs despre universalitatea limbii franceze, premiat de Academia din Berlin, discurs de care se pomenește și azi în istoria literaturii. Rivarol își dedea titlul de marchiz. Însă multă lume știa că Rivarol nu era nobil. Este, cum se vede, un fenomen constant în crizele sociale, că oameni din clase inferioare caută să se vâre în clasa cea mai de sus în număr mare, fiindcă puterea de *rezistență* și de *filtrare* a clasei nobiliare este slăbită. Așa într-o zi, după începutul revoluției și după ce nobilimea renunțase oficial la privilegii, Rivarol perora într-un salon, repetând: *nous* avons renoncé aux droits féodaux, nous avons renoncé aux justices seigneuriales, nous avons renoncé au *droit* de chasse, aux privilèges des provinces..." etc. Un nobil autentic, Mr. de Créqui, stând aproape de Rivarol, repeta și el murmurând cuvântul *nous, nous, nous*. Rivarol, iritat, se întrerupe și-l întreabă ce tot spune acolo. „Oh, rien, seulement c'est votre *pluriel* que je trouve *singulier*."

Iată, precum cred, un exemplu desăvârșit de ceea ce se poate numi un cuvânt de spirit. Jocul pe cuvintele *pluriel* și *singulier* este, în fond, un joc pe adânci înțelesuri: și dintr-o singură lovitură, snobul Rivarol era ridiculizat complet. Cuvântul de spirit de felul celui citat este un mijloc de a produce comicul și a provoca râsul, unde nu aflăm nimic din caraterul comicului astfel cum l-a definit Bergson: replica d-lui de Créqui, cu *pluralul-singular*, este exploatarea rafinat-inteligentă a înțelesurilor cuvântului *singulier*, înțelesul lui *singulier* ca termen gramatical, și înțelesul de *curios* sau *ciudat*.

Pe temeiul diversității acesteia de înțelesuri, d. de Créqui a închis pe snobul Rivarol în o amuzantă contrazicere. Nu văd în acest joc de înțelesuri nimic din ceea ce Bergson cere comicului: să fie adică efectul aparenței de mecanizare a vreunui organism viu.

Replica lui Créqui este un joc foarte conștient și-și are valoarea tocmai în ingeniozitatea cu care descopere șarlatania lui Rivarol. Și nu putem găsi nici în darea pe față a snobului nimic din caracterul organismului devenit automat. Comicul se produce exact în momentul când auzim cuvântul *singulier*. Este un joc de înțelesuri oferit de limba franceză, pe care Créqui îl exploatează cu o mare prezență de spirit. Ar fi, în tot cazul, exagerat să zicem că ceea ce ne amuză aici este faptul că Rivarol ne e prezentat ca un automat.

Iată acum un cuvânt de spirit în care s-ar verifica, se pare, explicația lui Bergson.

Mai există prin București bătrâni care pomenesc, cu multă convingere, de un cuvânt de spirit, *vestit*, se pare, pe vremuri, al unui domn Bobeica, deputat de Botoșani. Ministrul Gh. Chițu, cunoscut bine ca alcoolic, rostise de pe banca ministrială vorbele: Guvernul aderă. Deputatul Bobeica făcu atunci ecou strigând: *Maderă*. Bobeica a făcut aci el funcțiunea de automat amuzant, prefăcându-se că aude greșit un cuvânt. Jocul e făcut pe adăugarea unei litere, este genul calamburului cvasi pueril, de calitate cu totul populară. Automatismul este aici vizibil.

Dar unde stă automatismul în superba vorbă de spirit a lui Jerôme Coignard, când spune: am luat seama, în cursul vieții mele, că este foarte greu să câștigi parale rămânând om cinstit, sau chiar și altminteri – „en restant honnête *homme*, ou même *différemment*? Nu vi se pare că exact în acest ultim cuvânt *différemment* stă superioara valoare comică a replicii? *Différemment* e un strălucit eufemism. *Différemment* înseamnă aci pungaș și comicul rezultă din o ingenioasă delicatețe de limbaj. Nu ne gândim că Jerôme Coignard se preface că nu cunoaște cuvintele proprii, care se opun ca înțeles cuvântului *honnête homme* și, prefăcându-se, ne dă impresia unei uitări care-l face să pozeze în automat, și că, în fine, de aci tocmai ar rezulta efectul comic.

Nu; efectul comic stă în înțelesul surprinzător dat adverbului *différemment*, în politețea cu care este exprimată ideea de pungaș.

Iată acum un alt exemplu românesc.

Caragiale imaginează pe ilustrul pedagog Marius Chicoș Rostogan făcând o lecție despre cometă – și spune așa: „Profesorul (coboară la tablă, ia tibișirul și desinează, nu tocmai exact, o elipsă cu focarele foarte depărtate). No, acuma, Bârsescule, tu carele ai multă aplicațiune la machemachică, spune-ne doară ce am vrut eu să prezent aici?

Școlarul Bârsescu. *Un... un* castravete, domnule.

Profesorul. Mâncă-l cu mumă-ta!... Tot la foale ți-i gândul, să le-ndopi!... Nu-i castraveche, mâncăule!... e o elipsă, o" ...și așa mai departe.

Nu e greu să găsim aci *rigiditatea* de automat asupra căreia insistă atât de mult Bergson. Elevul Bârsescu este, să zicem, figură rigidă, întrucât nu se poate gândi decât la stomac. Rostoganu e rigid fiindcă e fixat în limbajul său de mojic, chiar atunci când vorbește cosmografie de pe catedră. Dar îmi permit a observa că veselia noastră nu se produce fiindcă luăm cunoștință clară de calitatea de automați a celor două figuri. Comicul ia naștere, mi se pare, din opoziția între *castravete* cu sfera intelectuală de care ține și *elipsa* cu sfera ei corespunzătoare – adică din *disparitatea* noțiunilor și a grupelor din care fac parte. Se lovesc aici două feluri de *dispuneri ale spiritului*. Cred că ne putem lămuri bine acest lucru cu un exemplu clasic de râs și de comic.

Într-un salon plin de oaspeți, intră un domn înalt și bine făcut, frumos la față ca o cadră, cu părul puțin cărunt și ondulat artistic, să ni-l închipuim, pentru perfecție, că poartă o barbă superbă, și monoclu; îmbrăcămintea fără cusur, se înțelege. Domnul calcă sigur, cu capul ușor aplecat îndărăt. După câțiva pași, domnul alunecă pe parchet, se rostogolește pe genunchi și apoi se lățește în toată lungimea, și un crac al pantalonului ireproșabil plesnește de la genunchi până la gleznă.

Mi s-a întâmplat să asist odată la o asemenea catastrofă estetică. Pe vremea aceea, domnii purtau și sub frac tot rufărie albă. Tricoul sau culoții de mătase neagră nu erau destul de generalizați. Vă asigur că râsul creștea enorm la fiecare din asistenți, când dădea cu ochii de efectul rufăriei albe pe negrul pantalonului. Era atunci o sporire violentă a contrastului între solemnitatea elegantă a domnului și risipirea pe jos a acelei solemnități. Să admitem că domnul figurează ca automat în momentul când cedează puterii de atracție a pământului? Dar căderea nu e ceva propriu automaților. Nesiguranța și cedarea față de forțele mecanice este mai degrabă caracteristică ființelor vii; complexitatea lor însăși și tocmai relativa lor lipsă de automatism le dă această slăbiciune.

Și apoi, ca să verificăm, prin exemplu contrariu, mumia din nuvela lui Conan Doyle se poartă ca un perfect automat, când este reînviată prin operațiile magice ale studentului în medicină criminal. Este vie, și se mișcă, și ucide cu mișcări automatice. Totuși, mumia nu-i comică nici un moment. Tot astfel, caracteristic automat este în mișcări maimuțoiul uman din cunoscutul film *Bestia* – și nici o clipă bestia aceasta nu e comică, când vrea să-și dea atitudini umane.

Trebuie dar să presupunem că impresia comică și râsul nu sunt de-a dreptul legate, cum crede Bergson, de aparența automatică în acțiunile unei ființe vii; ci felul anume al acțiunii hotărăște efectul comic. În viața zilnică, oamenii execută în mod normal o sumă de mișcări perfect mecanizate, care-i fac să semene a automați. Și mersul, și mâncarea, și băutura, și atâtea operațiuni în meseriile normale sunt automatizate. Comice ele nu sunt nicidecum prin aceasta. Ba ni se pare că ele devin comice tocmai atunci când individul caută să le dea un caracter viu, original, spontaneu, să le execute, de exemplu, cu o eleganță neobișnuită.

Nimic nu seamănă mai mult a oameni ca o trupă militară în exercițiu sau în marș; totuși, asemenea trupă nu face impresie comică nici unui spectator normal.

Cu toate acestea, contrastul pe care-l semnalează filozoful francez este important prin acea că el este în adevăr baza comicului clasic – a comicului bufon așa cum s-a practicat în comedia antică, în teatrul italian și, în sfârșit, în Molière, autorul la care s-a gândit Bergson cu preferință. Adică: comicul paiațăresc, comicul de farsă utilizează acea prefacere a omului viu în jucărie mecanică.

De această specie este în parte și comicul lui Caragiale. Cetățeanul, de exemplu, din *Scrisoarea pierdută* este o strălucită jucărie mecanică. Dar, chiar în cazul acestei perfecte paiațe, automatizată în *ticurile* sale atât verbale cât și propriu-zise, comicul care pe noi, spectatorii de astăzi, ne impresionează mai mult, este acel comic de contrast ce izbucnește atunci când cetățeanul, în timp ce coana Zoe și prefectul *fierb desperați* de pierderea scrisorii, le răspunde *placid*: „Las'că găsim noi alta." Între *desperarea* celor doi amanți și *placiditatea* bețivului, fost împărțitor la poștă, ia naștere comicul acela care, pentru noi, este comicul prin excelență.

Condițiile comicului, deci ale râsului, s-au modificat în cursul vremii; și, de exemplu, pentru a face o reacțiune, probabil, contra bufoneriei clasice, unii literați francezi, Courteline mai ales și diverși *auteurs gais*, au încercat un comic amestecat cu sentimentalism, *un comique attendri* sau un fel de comic oarecum ascuns, pe care cititorul sau spectatorul trebuie sigur să-l extragă din favoarea monotonă a personajelor și a situațiilor. Nu putem hotărî care va fi soarta acestei încercări de inovare a comicului. Constatăm însă că cinematograful intensifică strașnic paiațăria clasică, și publicul pare entuziasmat de aceasta.

Estetica râsului este conservatoare.

Însă, pe de altă parte, comicul este fenomen eminent local. În cercuri foarte restrânse se formează, pe anume teme, un comic ce rămâne complet neînțeles celui de dinafară de cerc. Se creează cuvinte prin deformarea cuvintelor existente, și această deformare amuză grozav pe acei ce formează cercul. De aceea, intenția de a produce râsul, de a arunca vorbe de spirit implică o metodă foarte delicată, un simț fin pentru a judeca repede cercul în care-ți produci vorba de spirit.

Mark Twain, humoristul american, a scris o poveste simbolică pe tema aceasta. Twain avea să facă o lectură umoristică într-un orășel de provincie. Un prieten vine și face cu el prinsoare pe o sută de dolari, spunând că o să aducă la conferință pe un unchi al său, și-i descrie exact înfățișarea bătrânului care o să șază în cutare scaun din primul rând, exact în fața catedrei. Dacă Twain va reuși să-l facă să râdă, o sută de dolari vor fi ai lui.

Twain alege de citit o bucată care i s-a părut lui mai comică. Face, în timpul lecturii, risipa cea mai rafinată de accente poznașe, de mimică și gesturi caraghioase. Bătrânul ascultă nemișcat până la urmă: nici un zâmbet, nici o intenție de aplauze. Twain pleacă nădușit fiert, perplex, după ce varsă celui cu prinsoarea, dolarii. La gară, un alt prieten îl informează că unchiul în chestiune este cu desăvârșire surd, mut și orb.

În privința comicului și a râsului, fiecare din noi se poate afla în condițiuni de insensibilitate echivalente cu acelea ale unchiului american, fără a avea, la propriu, infirmitățile aceluia.

De aceea, nici un ridicol nu poate fi așa de perfect ca ridicolul acelora care vor să facă spirit pretutindeni și cu orice preț.

Revista Fundațiilor Regale, nr. 8, august 1935, p. 260–266.

POEZIA ROMÂNEASCĂ ÎN EPOCA LUI ASACHI ȘI ELIADE

Simțul nostru literar actual ne face să gustăm unele versuri din *Psaltirea* lui Dosoftei nu numai în savoarea lor de trecut depărtat; ci găsim în ele și o frumusețe directă: arhaismul lor e în acord cu sentimentul nostru viu al trecutului.

Din contră: poezia de la sfârșitul veacului XVIII și începutul veacului trecut, de la Văcărești prin Cârlova și Hrisoverghi, până la Asachi și Eliade Rădulescu, ne insuflă, în definitiv, o atitudine dezaprobătoare. Pentru gustul cititorului de astăzi, acele încercări poetice sunt valori mai mult sau mai puțin *degradate*, și nu *simplu învechite*. În mare parte, acea poezie ne apare, cum atât de exact spune d. profesor Densusianu despre Văcărești – ca poezie *lăutărească*. În adevăr, pentru noi acea literatură a căzut în bună parte la nivel suburban. În ea noi nu aflăm parfum de arhaism, ci aer de semicultură.

Însă, desigur, au rămas din acea epocă *versuri* în care se învederează o poezie nouă, o poezie în *continuitate vie* cu poezia de astăzi.

În asemenea margini putem recunoaște în acea literatură începuturile poeziei noastre moderne.

E greu, ori e de-a dreptul imposibil a justifica în întregime, pentru vreunul din poeții de pe atunci, calificativul de *primul poet român modern*; însă versuri se găsesc, desigur, la acei scriitori, versuri pe care le putem numi întâile versuri românești moderne. Dacă ar fi să pomenesc o bucată *întreagă* care să o putem așeza pe cea dintâi foaie a poeziei românești moderne, aș numi balada *Andrei Popa* a lui Alecsandri:

„Cine trece-n Valea-Seacă
Cu hangerul fără teacă
Și cu pieptul dezvelit?
Andrei-Popa cel vestit.

. . . .

Zi și noapte de călare
Trage bir din drumul mare,
Și din țară peste tot
Fug neferii cât ce pot…

. . . .

Andrei fuge făr' de-o mână,
Prinde murgul la fântână
Dă pieptiș, sare pe șea
Și din gură zice așa:

. . . . "

În 19 strofe, datate din 1843, de la Ocna, tonul și ritmul popular ni se arată pentru întâia oară asimilate de un poet artist, cu un gust deplin sigur de sine – afară doar de acel:

„Ura! Vulturul în nori
Răcni falnic de trei ori"

din strofa finală, ce pare rătăcit acolo din vreun marș patriotic cum se obișnuiau pe atunci, și unde ne întâmpină, neapărat, epitetul *falnic*, acel trocheu pompos, de genul pe care francezii îl numesc *pompier*, epitet ajuns apoi inevitabil la Alecsandri și la alții; un adevărat recvizit nenorocit din acele care fac *modă* și durează în desăvârșită banalizare. Altminteri, *Andrei Popa* este o bucată ce poate fi pomenită ca prim monument al poeziei române de sine stătătoare.

Pentru a reprezenta viu distanța istorică între generațiile de poeți – problema generațiilor preocupă cu drept cuvânt mult astăzi pe istoricii literari – pentru a ne da seama de caracterul unei adevărate inovații artistice și a clarifica tot relieful baladei citate din Alecsandri, să ne amintim de poeziile lui Conachi. Conachi scrie până pe la 1848, iar *Andrei Popa* a lui Alecsandri este din 1843; însă Conachi, până la urmă, nu iese din stihurile lui către „Catinci, Casandre, Marghioale", din *Logodna Prohiriței*, din:

„Ah! ochișorii vii
Cam negri căprii"

sau

Ah! *nurule* împărate al podoabelor firești,

sau încă:

„Doi ochi porți
Ce fac morți
Ca niște gelați
Și arunci
Tot în munci
Pre amorezați."

La Conachi, diversitatea ritmului e variație pur superficială. Întru nimic ea nu corespunde diversității tonului interior al bucății. Versul de 15 silabe, cu mersul său potrivit pentru povestire sau pentru apostrofa solemnă, Conachi îl întrebuințează *indiferent*, ca să jelească moartea prietenului Basilică Balș, ca și pentru a cânta ușurel, de ex.: *Iubitul și Urâtul*:

„Într-o zi de primăvară umblând pe câmp, Aglaé
Văzu din năstav Amoriul culegând flori lângă ie"

sau a interpela pe Dumnezeu sfântul, precum urmează:

„Ce putere, Doamne sfinte, ai sădit în ochii verzi!"

Cu acest boier cărturar rămânem până la sfârșit în poezia *tabietlie*, care se explică prin scripca și oftatul lăutarului.

Pentru a lămuri prin contrast ceea ce aminteam la început, că de versul lui Dosoftei ne simțim, pe unele locuri, literalicește aproape, citez câteva din versurile lungi – de 16 silable – din psaltirea bătrânului mitropolit:

„Blagoslovi-voi pre Domnul, toată vremea și-n tot ceasul,
Laudă lui este-n rostu-mi să-i cânt cât îmi poate glasul
...Veniți aproape de dânsul, și să vă luați lumină
Ca să fie fața voastră luminoasă și senină."

Este evident că pentru înțelegerea și simțul literar al cititorului de astăzi, ceea ce se poate numi poezie biblică ni se arată deplin integrată în aceste versuri ale lui Dosoftei.

Esteticește, ele ne sunt perfect actuale. Nici prin vocabular, nici prin ritm, nici prin ideație ele n-au suferit, de atunci și până azi, nici o devaluare. Însă iată numaidecât, pentru a face cât mai palpabilă, înainte de orice analiză, în ce fel de degradări literare ni se prezintă originile poeziei române celei noi, iată câteva din așa-numitele versuri biblice (tot din psaltire) ale lui Eliade Rădulescu:

„Dreapta ta, Doamne, se *glorifică* în *fortitudine*,
Dreapta ta, Doamne, înfrânge inamicul.
Trimis-ai *spiritul* tău, Doamne,
Și marea îi acoperi,
Ca plumbul apuseră în apele *vehemenți*."

Într-adevăr, ce o fi vrut să însemne Eliade Rădulescu prin cuvântul a *într-aduce* nu-mi dau bine seama.

„Într-aduce, o *Potente*,
Împlântă pe dânșii,
În muntele ereditații tale
În locul, preparat locuinții tale, o Eterne,
În sanctuarul, Doamne, *edificat* de mâinile tale."

Aceste versuri, Eliade Rădulescu le dă ca mostră și model în cursul său de poezie, după ce polemizează contra limbii *neromânești* a gâscănarilor – adică a limbii cu slavonisme și grecisme – și recomandă limba Văcăreștilor, care prin rime regulate (prin *rime*, Eliade Rădulescu înțelege aici versuri) se exprimă ca să priceapă toți și să placă tuturor.

Înainte de a arăta, prin exemple, înfățișarea originilor poeziei românești celei noi, epocă pe care am intitulat-o cu numele lui Asachi și Eliade Rădulescu, trebuie să pomenesc doi versificatori: pe boierul Alexandru Beldiman și pe cărturarul Budai-Deleanu, autorul poemei eroicomice *Țiganiada*. Amândoi aceștia beneficiază, prin sinceritatea scrisului lor, de aceeași situație fără de conștiința literară actuală ca și vechiul Dosoftei.

Stângăciile acestor doi nu sunt dizgrațioase; Beldiman nu visează a fi literat inovator, iar Budai-Deleanu e un cărturar de bună calitate, și încercarea lui de „a obișnui – precum însuși spune – a obișnui și întru limba românească aceeași poezie, mai ridicată și subțire cum se află la alte neamuri“ nu cade niciodată în prostească imitație.

Din Budai-Deleanu și din Beldiman se pot cita vesuri în care își află glas, original pentru întâia oară, verva satirică în poezia noastră. La Budai-Deleanu cu o muzicalitate surprinzătoare, la Beldiman cu o violență de limbaj superb familiară, ne întâmpină, întâia oară, pe românește, invectiva în formă artistică.

Budai-Deleanu apostrofează astfel pe românul ajuns, din vânjos ce era pe vremea lui Țepeș-vodă, slăbănog cu totul, în fața străinilor în a căror mână încăpuse:

„Venetici flămânzi de prin ostroave,
Greculeți din Anadol, din Pera,
Ți-au răpit venituri, cu hrisoave;
Tu le zici: Arhonda, kalimera!
Și te închini cu multă plecăciune
Crezându-le toate ce vor spune...“

Beldiman însă îi ia, pe fiecare după nume, cum îi cunoștea din ochi sau din auzite, și-i însemnă cu epitete ce sună din plin a neaoșă lovitură:

„Între iei mai iera încă un curbet posomorât,
Un Levidis Nikulaki, suflet scârnav și urât,
Celălalt e Floreșteanul, viclean ademenitor,
Ipocrit de cei de frunte și de țări vânturător...
...Și Romandi pârcălabul, un giugea, un om pocit;
O stârpitură grecească, ieșit dintr-un vas clocit.“

Insistent atrag atențiunea asupra frumuseții emistihului: „Și de țări vânturător“, cu inversiunea lui plină de arhaică savoare și cu superba lui amploare ritmică; și tot așa asupra cuvintelor pierdute astăzi: *curbet* și *giugea*; *curbet* înseamnă pe turcește: camarad de pederastie, iar *giugea* înseamnă pitic – amândouă elemente a căror moarte e cu totul regretabilă, atât pentru sonoritatea cât și pentru funcțiunea lor lexicală.

Urmând a aminti scriitorii aceia în care, precum am amintit la început, o poezie nouă apare, trebuie să amintesc pe Iancu Văcărescu, ultimul din celebra formație de poeți.

În treacăt, pomenim că acest Văcărescu a scris și sonete – Eliade Rădulescu notează în cursul său de poezie generală că nu cunoaște decât 3 sonete în limba română, și anume de Iancu Văcărescu – și acest amănunt ne arată clar că, în acest membru al familiei, ne găsim în fața unei generații literare cu totul nouă.

Interesant e, de asemenea, că la acest poet întâlnim, în poezia *Caleidoscopul*, strofa *Luceafărului* lui Eminescu:

„...Câte dureri pricinuiești,
Ce lacrimi de-ntristare
La toți: ce mult nenorocești
Prin mica-ți depărtare.

Iar iubitoare-aievea-n vis
Voind a fi în viață,
Ca liliacul cel închis
Albul câștigă față.

Dar duhul tău eu socotesc
Că i-ar da mii de fețe,
Prin acei ochi ce mult vorbesc;
Și poate mult să-nvețe.

Și-altu-ți arată-n adevăr
Acum pe neașteptate
Cadre de raze cum răsar
Din doru-ți, minunate.

În câte chipuri gându-ți schimbi,
Oricât vei fi departe
Oriunde stai, unde te plimbi
Fă-n gându-ți să am parte.“

Asemenea găsim în Iancu Văcărescu strofa din *Pajul Cupidon* și alte bucăți ale lui Eminescu. De exemplu:

„N-am să scap, în piept port dorul
Peste ape, peste munți;
Văd că peste mări amorul
Când o vrea își face punți."

În 1829, Iancu Văcărescu scrie un *Marș* pentru oastea națională atunci înființată:

„Slava strămoșilor vestiți
În cale vă așteaptă,
La rând, românilor, ieșiți!
Mergeți pe calea dreaptă!"

Îl amintim aici mai cu deosebire pentru a semnala o ciudățenie a istoriei noastre literare.

Acest marș al lui Iancu Văcărescu, atât de bine susținut în ton bărbătesc și în ce privește accentul, ca și în vocabular, ar fi de ajuns, credem, pentru cine vrea numaidecât să fixeze un prim poet român modern, un poet care, cum spune un admirator absolut al lui Cârlova, „sparge formulele unei tradiții", ar fi de ajuns, zicem, ca să-i acordăm lui Iancu Văcărescu acest loc. Dar și prin alte versuri ale sale, acest poet se arată că a trecut departe peste „cântecele lăutărești și improvizațiile anacreontice, peste poezia ușoară, sentimentală și senzuală".

Este ciudată, în adevăr, insistența de a vedea tocmai în Cârlova pe acel inovator, în Cârlova care în *Marșul* său către oastea română, scris în 1831, doi ani dar după al lui Văcărescu, scrie, de exemplu:

„Acea armă ruginită și ascunsă în mormânt
Brațurile să-nfiebânte; iasă iarăși pe pământ
Tinerimea s-o-ncunune
Cu izbânde *foarte bune*,
Pe ea facă jurământ."

Întreaga bucată, ținută în această moleșită formulă de aluat necopt, e o manifestare izbitoare de obtuzitate poetică, și ca înțeles și ca muzicalitate. Aceeași moleșeală, aceeași statornică fadoare ne întâmpină peste tot, în cele câteva pagini ale tristului Cârlova. Cârlova scrie (în *Ruinele Târgoviștei*):

„Dar încă, ziduri triste, aveți un ce plăcut,
Când ochiul vă privește în liniște minut..."

sau (în *Păstorul întristat*):

„P-acea plăcută vreme, în astă tristă vale..."

sau (tot în aceeași bucată):

„Încet, încet și luna, vremelnică stăpână,
Se urcă pe orizont câmpiile albind,
Și plină de *plăcere*, c-o frunte mai blajină
Își caută de cale adesea mulțumind."

Mai trebuie să amintesc didactismul deplorabil din *Rugăciunea*, care ar fi fost să fie un fel de elegie patriotică?

„A ta putere nemărginită
În veci urmează a fi pornită
Spre ușurință și spre folos.

....

Vântul îi suflă tot *neplăcere*
Norii îi plouă nemângâiere –
De flori nu gustă *plăcut* miros."

Cârlova a avut o soartă jalnică și a fost un tânăr plin de inimă. Dar este evident în dauna istoriei literare a face din el un inovator și un „spărgător de tradiții", cum scrie un editor al poeziilor sale.

Dacă, din epoca considerată ca acea a începuturilor unei poezii nouă, a fost un scriitor din care nu e aproape nimic de pomenit în istoria literară, desigur acela e Cârlova. În adevăr, deloc nu e de ajuns tema patriotică și tema melancolică, pentru a ne îndreptăți să datăm epoci artistice; nicidecum lipsa sau raritatea relativă a grecismelor și slavonismelor nu e motiv pentru a fixa date de istorie propriu-zisă literară, ci numai de istorie a limbii literare.

Un caracter de ordin exterior istoriei literare, și totuși nu indiferent pentru mersul ei, e, cum cred, calitatea socială a celor doi autori ale căror nume le-am legat pentru intitularea unei epoci. Asachi și Eliade Rădulescu nu sunt boieri; sunt – ca să întrebuințăm terminologie apuseană, care la noi nu se putea aplica pe atunci cu aproximație – sunt mici burghezi și oameni de școală, ca atare ei nu erau simpli amatori de literatură în ceasurile slobode, sunt scriitori cu ambiție propriu-zis literară.

Asachi a avut parte de o cultură și variată și sistematică. Lui Eliade Rădulescu i-a rămas până la urmă un aer de semicultură: cei 10 ani de exil și rătăciri prin țări străine par să nu fi avut nici un efect asupra lui în această privință. Agitațiile lui linguistice ni-l fixează ca incurabil dascăl ce nu parvine a-și forma deplin simțul literar. Încă din 1859, anul întoarcerii sale din exil, lui Eliade Rădulescu i se zice, în ziare, „celebrul nostru literator“ – „ilustru autor al *Mihaidei*“ – în sfârșit și mai cu seamă, i se zice: „ilustru fundator al literaturii române“.

A determina „fundatori“ de literatură este o veche naivitate școlărească, ce dispare, cum cred, până și din manualele elementare.

Eliade a fost un foarte energic animator al vieții intelectuale, un pedagog prin excelență folositor literaturii. Era unul din acei ce au darul de a contribui puternic la formarea unui public – și aceasta, desigur, nu e capitol neglijabil în istoria literară.

Am văzut cum Eliade Rădulescu înțelege a face poezie biblică pe românește. Adaug aici un exemplu din versurile pe care el le-a numit *Sapphice*:

„Bariothronă, – immortal – Aphrodită,
Fiica lui Joe deh! – lasu-mă ție.
Nu mă condamna-n doruri, nu în chinuri
Pradă urgiei.

. . . .

Mi adoarme chinul, propiție divă
Ruga-mi ascultă, și fă să răsuflu;
Fii aliata-mi!“

Desigur, lipsa de gust, implicată deopotrivă în orice estetică de dascăl ca și în orice timp de nesiguranță literară, a fost păcatul cel mare al lui Eliade-Rădulescu și al lui Asachi.

Rădulescu a suferit poate mai greu decât Asachi de acest păcat, din pricina nenorocitelor sale ambiții de a fabrica limbă literară – Eliade a cedat întru aceasta sistemei ardelene. Pe Asachi l-a scăpat de asemenea rătăciri, mai rău decât ciudate, un simț al vorbei vii, mult mai solid, simț care se pare a fi fost totdeauna mai energic în societatea moldovenească.

Să nu uităm însă că zelul literar și patriotismul, ardoarea de a contribui să dea patriei o literatură l-au adus pe Eliade până acolo ca să scrie două bucăți care, aproape întregi, stau în continuitate cu poezia nouă – *Sburătorul* și *O noapte pe ruinele Târgoviștei*.

Multcitatele vesuri din *Sburătorul* sunt aceste:

„Încep a luci stele, rând una câte una,
Și focuri în tot satul încep a se vedea;
Târzie astă-seară răsare acum luna,
Și cobe, câteodată, tot cade câte o stea.

Tăcere este totul și nemișcare plină
Un cântec sau descântec pe lume s-a lăsat;
Nici frunza nu se mișcă, nici vântul nu suspină
Și apele dorm duse, și morile au stat.“

Versuri ca cele de mai sus sau ca aceste două din *O noapte pe ruinele Târgoviștei*:

„Și seara gânditoare sub fiecare stâncă,
Și-ntinde a sale umbre cutezătoare-n sus“

ne obligă să uităm că în aceste bucăți se mai găsesc încă groaznice pedantisme ca *belică ardoare, eroică valoare, debila mea ființă*. Descrierea serii în sat din *Sburătorul* anticipează cu deplină demnitate peisajele lui Coșbuc. Necontestat îmi pare că în cazul lui Eliade ni se prezintă un exemplu eminent ce ne arată cum un literat plin de zel reușește a fi câteva ceasuri în viața lui poet adevărat, numai prin silitoare și entuziastă exercitare scriitoricească.

Lui Asachi nu i-au reușit decât sporadic versuri interesante ca element muzical și ca imagine, dar nici o singură bucată poetică întreagă.

„Munți de unde peste unde, Marea unind cu Orizonu“

sau

„A lui Joe certătorul fulgere tunătoare“

sau

„Fundul volburei adânce, peste-a apelor câmpie“

sau și mai eminescianul vers

„Așa mintea vânturată de ideile deșarte.“

Asemenea versuri sunt întâmplări, probabil; întâmplările acestea anunță, dacă nu capacitățile deosebite muzicale și vizuale ale lui Asachi, posibilități ale limbii noastre, care târziu numai s-au dezvelit în toată strălucirea geniului artistic al lui Eminescu. N-a fost poet nici Asachi; cum n-a fost poet nici Eliade; a fost însă, ca și acesta, un superior animator literar, și versurile sale – în afară de acelea în felul celor citate – cuprindeau în ele, pentru scriitorii ce aveau să vie, un puternic îndemn de a se cultiva prin studiul poeziei străine. În prefața la poeziile lui Hrisoverghi, Kogălniceanu condamnă, sumar, poezia lui Asachi, ca simplă imitație de forme străine pentru abuz de mitologie. Judecata lui Kogălniceanu e nedreaptă astăzi; pe atunci ea era o polemică folositoare. Însă chiar de la Kogălniceanu, apare în critica noastră eroarea de a considera *numaidecât* ca poet nou pe acei ce începeau, cum foarte simptomatic scrie Kogălniceanu, a scrie „după gustul național“!

Revista Fundațiilor Regale, nr. 9, septembrie 1935, p. 494–504.

ALECSANDRI

Cu generația lui Alecsandri, occidentalizarea societății și a literaturii românești se modifică: tineretul moldovean, cultivat în Apus, începe a critica însăși influența aceasta apuseană. Îl cuprinsese grija de a nu fi decât imitator. E procupat de a se emancipa de Apus, cum se emancipase de Orient; și bucuros ar fi adoptat formula naționalistă din timpurile noastre: *prin noi înșine!*

Alecu Russo, unul dintre prietenii de aproape ai lui Alecsandri și insuflător de idei al acestuia, formulează precis simptomul nou ce caracteriza tinerimea intelectuală de la 1848. El zice: „oamenii de astăzi uită că nu au avut tinerețe. În ziua răsăririi lor, pe la 1835, cel mai tânăr din ei era mai bătrân încă decât cel mai bătrân dintre bătrâni. Într-un curs de 20 de ani, mai mult a trăit Moldova decât în cele de pe urmă două veacuri. Întâmplările lumii de primprejur mureau la granița țării; vălmășagul veacului îi găsea și-i lăsa liniștiți. Ei au deschis ochii într-un leagăn moale de obiceiuri orientale; *noi* am răsărit în larma ideilor nouă; ochii și gândul părinților se îndrepta la Răsărit, ai noștri ochi stau țintiți spre Apus! nimic nu mai leagă Moldova de astăzi cu trecutul, și fără trecut societățile sunt șchioape. Națiile care au pierdut șirul obiceiurilor părintești sunt nații fără rădăcină, nestatornice, sau, cum zice vorba cea proastă, nici turc nici moldovean…“ Russo dă aci elementele unui program nou de cultură. Prin aceasta însăși, el și cei de generația lui se prezintă ca un exemplu deosebit de viu pentru iuțeala cu care pornise a se mișca societatea românească. Abia dezbrăcase haina veche, și iată că se și gândesc tinerii noștri la întoarcere spre trecut. Întoarcerea spre trecut nu cumva după metoda latiniștilor transilvăneni; contra acestora curentul nou, și Russo înainte de toți, pornește război: „În mine veți găsi un român, însă niciodată până acolo ca să contribuiesc la sporirea *romanomaniei*, adică mania de a numi romani“ – spune tânărul profesor Kogălniceanu în *discursul introductiv la cursul de istorie națională*, 1843. Oamenii aceștia vorbesc despre *romanomanie* – vedeți ce repede mergeau lucrurile în societatea română. Și prețios este că nu erau numai vorbe: romanomania ajunge de prisos și ridiculă, fiindcă se născuse o cultură, cel puțin o literatură românească, ce nu mai era nici produs de simplă imitație, nici ciudățenie arhaizantă sau latinizantă.

Alecu Russo laudă o poezie a unui obscur oarecare, Dăscălescu, cu vorbele acestea: „Poezia asta e română până în cap – și nu vrea să fie alta, nici lamartiniană, nici byroniană, nici hugoliană, de aceea e frumoasă ca limbă, limpede în idei și adâncă de gândire folositoare, precum înțelegem și este de dorit să fie tot ce se scrie și se cugetă la noi.“

Este, putem zice, aproape programul poeziei lui Alecsandri. Ziceam: aproape programul poeziei lui Alecsandri, fiindcă poezia acestuia este, în bună parte, lamartiniană și hugoliană. Totuși Alecsandri are grijă totdeauna a localiza frumos modelele sale străine. Totdeauna poezia lui sună românește. Scriitorul acesta a avut darul deplin de a produce ce era atunci de nevoie. Caracterul românesc, naturalețea poeziei lui Alecsandri se datorește, cum știu toți, faptului că întâia oară, din îndemnul, mai cu seamă, și cu ajutorul lui Alecu Russo, el caută în poezia populară ajutorul literar trebuincios pentru înființarea unui stil literar liber de orice artificialitate pedantă.

Pentru că vorbim tocmai de formarea unui stil literar român, este locul să pomenim aici vestita poemă în proză *Cântarea României*, despre al cărei autor s-a disputat destul între istoricii noștri literari, cu rezultatul că, pe cât pot judeca, poemul rămâne foarte probabil în seama lui Alecu Russo. Originalul era în limba franceză și s-a pierdut. Textele românești sunt două: unul publicat de Bălcescu, care spune că nu știe cine e autorul; celălalt text l-a publicat Alecsandri, care-l atribuie sigur lui Russo. Cele două texte române diferă. Își va fi aruncat *poate și Alecsandri* condeiul în redactarea pe românește. Intenția fusese de a face propagandă română în o formă care ne impresionează și literaricește. Pentru istoria literară, poema aceasta în proză este interesantă tocmai pentru caracterul curat românesc al graiului întrebuințat acolo. Modelele literare ale *Cântării României* sunt, evident, psalmii și prorocii, apoi proza patetică a lui Chateaubriand, Lamenais și Michelet. Însă transpunerea este făcută în o românească exact echivalentă originalelor. Acum sentimentul unei limbi literare este sigur la scriitorii români: ei – Russo și Alecsandri îndeosebi – au gust literar și judecată literară matură: sunt oameni care știu ce pot și ce vor să extragă din cultura apuseană, astfel ca să poată crea un stil propriu al culturii noastre în general și un stil comun literar.

În *Cântarea României* se zice, de pildă, așa: „Lumea întreagă are tot o poveste… strâmbătatea care se lăcomește la bunul altuia și sărmanul care sfarămă funia ce-l strânge. Grea e strâmbătatea… și răsplata ei cumplită este… Viscolul pustiirii a suflat pe acest pământ… sângele părinților în vinele strâmte ale strănepoților a secat… Trist e cântecul în sărbătorile satului… Doina și iar doina!… suntem pribegi în coliba părintească.“ Acel ce a construit asemenea text avea evident un auz literar rafinat, pentru valoarea vocabularului românesc avea un simț de o *siguranță* cu totul *nouă* – ambele aceste daruri scriitorul le pune, cu perfectă conștiință, în slujba intenției de a *făuri o proză poetică* cu sonoritate arhaic-religioasă, însă care să fie imediat înțeleasă de cititorul contemporan. Capacitatea literară a limbii române apare verificată până în capăt într-un text ca acel pe care l-am citat. Însă iată, tot în *Cântarea României*, citim: „Jalnic e cântecul tău, *Româncă copiliță*... Aurică copiliță – cântă frunza verde, cântă floarea câmpului, cântă floarea muntelui..." – și aceste rânduri ne trimit la maniera populară a lui Alecsandri în ce are ea mai ușuratic și de gust mai îndoielnic. Acest *Aurică copiliță* și *Româncă copiliță* formează un curios disparat în corpul poemului, acordat în ton de imn sau de lamentație biblică. Ce caută aci aceste ingrediente ale lirismului lăutăresc pe care, urmând mai vechi deprinderi, Alecsandri l-a perpetuat cu un fel de ușuratică insistență prin lirica de album?

Acest disparat pare că simbolizează schematic, dar complet, *figura literară însăși a lui Alecsandri.*

Alecsandri a fost adevărat omul a două lumi. Să ne amintim aci hotărârea lui Alecu Russo, pomenită adeseori: Russo vrea reluarea firului tradițional pentru a mântui cultura românească de schimonosirile cu care o desfigurase, și o mai desfigura, pedantismul primitiv al începătorilor. În această mișcare de naționalizare inteligentă, făcută în spirit critic, Alecsandri ne apare ca un adevărat *Ianus bifrons*: el a scris în felul vechii poezii tabietlii – și încă lăutărești – a scris și o poezie cu totul nouă, care în o parte a ei este localizare de modele străine, însă aproape totdeauna localizarea e desăvârșită; vor fi Lamartine și Hugo la mijloc, însă cântați pe românește așa încât tiparul străin deloc nu se simte supărător în confecția românească. Cine dorește să măsoare drumul literar străbătut de Alecsandri, să compare traducerile din Lamartine sau Hugo, ale lui Hrisoverghi, ale lui Negruzzi sau Grigore Alexandrescu, să le compare cu inspirările franceze ale lui Alecsandri, pe care atât de minuțios le-a dezvăluit, într-o serie de excelente studii, d. profesor Ch. Drouhet, și-și va da seama clar ce însemnează când spunem că Alecsandri a creat o poezie românească, în felul cum o închipuia desigur și o dorea Alecu Russo.

După *etichete*, zestrea literară a lui Alecsandri seamănă mult în parte cu a lui Bolintineanu: romanțe de dragoste și poezii de album, legende și balade naționale, legende și balade orientale, ode de ocazie patriotice. În romanță și în poezia de album, asemănările moldoveanului cu munteanul nu sunt numai de suprafață: amândoi au avut, din născare, aceeași teribilă ușurință, aceeași teribilă abundență de elocuțiune.

Să dăm exemple:

„Superbă, maiestoasă, te simți ca o regină
Căci fruntea ți se-nalță când lumea se închină
Și imnul omenirii, un imn de adorare
Ajunge pân'la tine în slabă suspinare...
Chiar soarele fierbinte de-ar vrea *cu fericire*
Să-și schimbe nemurirea pe-o viață de iubire
Ar stinge-a sale raze pe inima-ți de ghiață.
Nici o mândrie mare nu-ntrece-a ta mândrire,
Nici spada nu întrece cumplita-ți nesimțire!"

Observați că un vers ca:

„Chiar soarele fierbinte de-ar vrea *cu fericire*..."

ne duce îndărăt până la stângăciile unui Cârlova, și mai observați întrebuințarea abuzivă a infinitivelor substantivate – mai cu seamă *în rimă:* este un inocent obicei rău al epocii – lesne prinseseră de veste grăbiții noștri poeți de pe atunci că infinitivele substantivate furnizează rime ușor, la infinit.

Tot astfel, pentru niște versuri ca cele ce urmează, s-ar putea întreba oricine cu drept cuvânt: sunt de Alecsandri? sunt de Bolintineanu?

„Plăcută, simțitoare, în toată grațioasă
Ești dulce ca seninul de zi primăvăroasă...
Tu poți să dai c-un zâmbet, c-un singur sărutat
O patrie iubită la tristul exilat."

Alecsandri scrie, în loc de cuvântul bun *primăvăratică*, o deplorabilă plăsmuire verbală: *primăvăroasă* – însă rima o obține și poetul urmează mulțumit și săltăreț, până ce își încheie declarația de album în acel grotesc amestec de patriotism cu erotică: „tu poți să dai c-un zâmbet, c-un singur sărutat, o patrie iubită la tristul exilat".

Găsim în acest vers și faimosul dativ cu prepoziția *la* („dai o patrie iubită *la* tristul exilat"), poate cea mai puerilă dintre toate traducerile textuale din uzul limbilor occidentale (din cea franceză mai întâi), pe care le-au practicat, în zelul lor nestăpânit, primii noștri poeți de inspirație apuseană.

Versurile citate până aci sunt scoase din două bucăți, ambele purtând titlul *Portret*. Sunt tipice pentru poezia pe care putem să o numim: poezie de album.

Era în natura lui Alecsandri să producă acel fel de poezie care în teoria literară se numește poezie ocazională – însă nicidecum în înțelesul, foarte deosebit de cel uzual, în care a întrebuințat cuvântul acela Goethe, care spunea că toate poeziile sale sunt fragmente ale unei mari spovedanii și în acest înțeles sunt poezii ocazionale.

Alecsandri trebuie să fi fost un minunt improvizator; era de tipul celor care oricând pot scrie poezie, o scriu oarecum imediat și ca *de la sine*. Imaginația lor e plină cu formule poetice, de rime gata sau de scheme pentru rime. Alecsandri – de exemplu – avea diminutivele, avea o sumă, nu prea mare, dar bună, de epitete din poezia populară, avea formule de admirație, de salutare și complimentare gentile sau spirituale. Originalitatea imaginii ca și originalitatea legăturii ideilor în funcțiune de expresie a sentimentului sunt, în acest fel de a proceda sacrificate spontaneității, sau cum se zice încă: sunt sacrificate stilului curgător.

Spontaneitatea aceasta e, desigur, mai mult aparentă: e de natură esențial mnemotehnică.

E o incontestabilă frivolitate în acest fel de poezie de societate, pe care am numit-o poezie de ocazie. Chiar dacă nu era totdeauna practicată la fața locului, în salonul plin de cucoane, cu albumul pe brațe, sau într-un salonaș de la Castelul Peleș, acest fel de a construi poezie formează un stil de care poetul numai cu greu scapă.

Iată patru versuri din epoca plinei maturități:

„Întindere albăstrie,
Nemărginit safir
O! mare scumpă mie,
Eu veșnic te admir.“

Primele două versuri pornesc pictural, par a promite o viziune vie și, pe cât se poate, o viziune foarte proprie a mării. În loc de aceasta, intervine în o intrare cvasi comică, poetul albumurilor:

O! mare scumpă mie,
Eu veșnic te admir.“

Acest distih este formulă de bilet către o artistă dramatică sau o stea de balet. Alecsandri l-a aplicat mării, fără nici o grijă.

Alecu Russo scrisese următoarele:

„Pentru odihna sufletului său n-aș dori să mai vie Ștefan-vodă, chiar și de ar fi cu putință. Ce ar face el pe un pământ unde n-a mai rămas urme de umbra lui măcar?... Vorba lui nu mai este limbajul nostru... Strănepoții Urecheștilor, a Movileștilor i-ar zice în versuri, în ode și în proză: Eroule ilustru! trompeta gloriei tale penetră animile bravilor români de admirăciune glorioasă și nedefinisabilă...“

Alecsandri, desigur, nu era un pedant ca acei la care se gândește Russo; totuși, ar fi fost și el, cred, neinteligibil lui Ștefan-vodă, și verbal, și ideologic:

„Prin negura trecutului
O! soare-nvingător,
Lumini cu raze *splendide*“

(„lumini cu raze splendide“ – „lumini“? adică: luminezi – Alecsandri inventează o formă a verbului și măsura versului e gata!)

„Lumini cu raze splendide
Prezent și viitor
În timpul vijeliilor
Cuprins de un *sacru* dor
Visai unirea Daciei
Cu o turmă și un păstor.“

(Din imnul lui Ștefan cel Mare, scris pentru serbarea de la Putna în 1871). Cu aceeași ocazie, Alecsandri scrie și un imn religios care începe așa:

„Etern, Atotputernic. O! Creator sublime...“

Cred a fi arătat în ce fel a fost Alecsandri poet de ocazie și cum stilul poeziei de ocazie l-a *urmărit* și acolo unde nu era bine să-l urmărească.

Este lucru absolut admis, pentru că e lucru evident, că valoarea artistică supremă a lui Alecsandri stă în pitorescul său, în impresiile de natură. *Pastelurile* au rămas partea cea mai vie din toată producția sa poetică.

„În păduri trosnesc stejarii! E un ger amar, cumplit,
Stelele par înghetațe, cerul pare oțelit.
Fumuri albe se ridică în văzduhul scânteios,
Ca înaltele coloane unui templu maiestos,
Și pe ele se așează bolta cerului senină
Unde luna își aprinde farul tainic de lumină.“

Vedeți începutul acesta de poezie plastică, și uitați o clipă comparația făcută cam la întâmplare a sulurilor de fum din sat cu coloanele unui templu maiestos, uitați și pleonasticul *far de lumină* – pentru a simți cu atât mai violent erupția în totul regretabilă a poetului de ocazie în peisajul de iarnă:

„O! Tablou măreț, fantastic...“

Indiscretă strașnic e această intervenție care exclamă interpretativ și – neapărat – ea distruge tabloul.

Distrusă la fel este impresia din pastelul intitulat *Viscolul*, prin strofa finală, domestică și consolatoare:

„Fericit acel ce noaptea rătăcit în viscolire
Stă, aude-n câmp lătrare și zărește cu uimire
O căsuță drăgălașe cu ferestrele lucind,
Unde dulcea ospeție îi întâmpină zâmbind!“

Vreau să amintesc și acestă strofă din pastelul care se numește *Mandarinul*:

„Ea *(adică soția mandarinului)*
Ea se duce-n galerie s-o dezmierde mandarinul...!
Grațioasă, pânditoare sub umbrela-i de atlas,
Îl invită cu ochirea, cu surâsul, cu suspinul,
Ca să guste voluptatea amorosului estaz.“

– „să guste voluptatea amorosului estaz“ pare o transpunere din Conachi făcută la iuțeală.

BIBLIOTECA ACADEMIEI ROMÂNE

Alecsandri a fost un poet nou, dar a cărui inimă și mai ales al cărui gust privea prea des înapoi. A fost omul a două generații care, dezbinate în suprafață, se iubeau și se topeau încă una în alta, poate mai ales în ce privește gusturile estetice. Pentru aceea Alecsandri a fost adorat imediat. Era doar încarnarea unui noroc istoric. El împlinea trebuința încă vie pe atunci de a umplea cadrele cerințelor estetice ale unei societăți în mare transformare. Alecsandri a scris o adevărată enciclopedie poetică: liric, epic, descriptiv, dramaturg, povestitor de călătorii.

Nivelul ideologic al scrisului său este mijlociu; se inspira repede și gândea totdeauna foarte accesibil. Versul său e convorbire elegantă, e extrem de sociabil și distractiv:

„Totul e în neclintire, fără viață, fără glas;
Nici un zbor în atmosferă, pe zăpadă nici un pas.“

Ce sunt acestea altceva decât vorbele unui amabil *causeur* care de la fereastră face conversație cucoanelor de la masa de ceai?

Tot Alecu Russo zice despre generația celor care, cu dânsul, fuseseră tineri de tot pe la 1835, că: „generația noastră e posomorâtă... Bucuriile și necazurile oamenilor trecuți nu le înțelegem. Petrecerea noastră nu-i veselia, caii, vinul, femeile și zgomotul; petrecerea noastră e gândul posomorât. Dacă vrem câteodată să iubim (atunci) facem o experiență... un *studiu* al inimei... Societatea educată a Moldovei seamănă a fi o colonie engleză într-o țară a căreia nici limba, nici obiceiurile, nici costumul nu le-ar cunoaște.“

Mărturia lui Russo sună paradoxal, sună a *Confession d'un enfant du siècle*. A fost scrisă poate în o clipă de umoare foarte subiectivă.

În orice caz, nu e aceasta societatea lui Alecsandri – societate pe care o amuzau vodevilurile lui, monoloagele lui comice, pe care o încânta: „Tu care ești pierdută în neagra veșnicie“ sau:

„Era grațioasă,
Tânără, frumoasă,
Vie pariziană cu mii de-ncântări...“

Și încă mai puțin înțelegem pe Russo când citim:

„La Moldova cea frumoasă
Viața-i dulce și voioasă!
L-al Moldovei dulce soare
Crește floare lângă floare!
Multe păsărele-n zbor
Fură minți cu glasul lor!“

– fiindcă așa o aduce bardul vesel când cântă pe coarda poetului popular. Și lumea se minuna, se încânta, și făcea un haz nespus de lirica sau de comicăriile lui. A fost o rară armonie între acest poet și publicul său.

Russo, în clipe negre, a vorbit de o minoritate neglijabilă și a generalizat greșit.

Primele poezii ale lui Alecsandri au fost scrise în franțuzește – sunt lamartiniene, și una din bucăți este închinată lui Lamartine. Însă primele lui versuri române, apărute peste un an sau doi, sună așa, de exemplu:

„Bahlui, locaș de broaște, râu tainic fără maluri,
Ce dormi chiar ca un pașă pe malul tău de glod...“

sau, cu totul în alt ton:

„Cine trece-n Valea Seacă,
Cu hangerul fără teacă
Și cu pieptul dezvelit?
Andrei Popa cel vestit.“

În versurile închinate Bahluiului găsim un humorist fin și cu vervă.

În balada banditului Andrei Popa, Alecsandri, dintru început, arată ce avea de făcut un poet de mare talent cu poezia populară.

Mai pe urmă au venit pastelurile și frumusețile descriptive din legende.

Însă nevoile momentului i-au impus astfel de comenzi, încât poetul de album, poetul de romanțe, poetul chiar de huzur și tabiet după moda veche să cânte, spre paguba artistului descriptiv și a poetului narator, a căror strălucire curată trebuie să o căutăm, nu fără migăleală, în desimea de poezie ocazională pe care a trebuit să o producă inventatorul stilului poetic *nou* în literatura noastră.

Revista Fundațiilor Regale, nr. 10, octombrie 1935, p. 19–28.

DIN ISTORIA POEZIEI ROMÂNEȘTI

Alexandrescu – Bolintineanu

Cu acești doi poeți munteni, prin excelență așezați între clasicii noștri școlărești, stăm în plină influență a poeziei franceze.

Pe Alexandrescu îl cunoscuse Ion Ghica elev la Sfântul Sava, băiat măricel – începea să-i mijească mustața – băiat măricel cu memoria plină de versuri din clasicii francezi. Îmi pare că epistolele, satirele și fabulele formează inventarul bun al lui Alexandrescu. Orientarea lui naturală a fost clasicistă. Melancolia întrucâtva insistentă, sentimentalism pe tema ruinelor, a fantomelor trecutului, sunt teme literare pe care le impunea literatura apuseană pe atunci. S-a observat, cu dreptate, că adoptarea unor teme ca aceasta nu ne permite a vorbi hotărât de un *romantism* român. Românii care căutau a face poezie în anii 30 până la 40 luau ce găseau pe piața literară franceză. Romantică era poezia aceasta franceză la ea acasă, în București și în Iași ea nu era *romantică*, era poezia nouă din Apus, poezia pe care tinerii români aveau a o pune împotriva poeziei de imitație neogreacă. Romantism nu puteam avea, pentru că nu avusesem clasicism.

În poezie, ca și în alte domenii ale vieții, românii trebuiau să croiască pe de-a-ntregul. Era vorba de umplut cadre, date de o cultură nouă, impusă, prin fatalitate istorică, dinafară. Pe poeții din jumătatea întâia a veacului XIX se cuvine dar să-i judecăm, mai întâi, ca pe niște diletanți de mare bunăvoință, plini de râvnă patriotică. Animați, în primul rând, de a da substanță unei vieți intelectuale naționale care, cât de cât și cât mai iute, să înceapă a lua loc în tabloul european.

Însă Grigore Alexandrescu se deosebește și ne interesează prin aceea că spiritul său se silește a fi critic.

În prefața la culegerea sa de *Poezii* din 1847 (prefață retipărită și în edițiile ulterioare) citim lucruri ca acestea. Pomenind de un „bărbat de spirit și de gust" care, întrebat de ce nu-și publică scrierile, răspunde: „M-am speriat de când am văzut atâția poeți", Alexandrescu continuă astfel: „Negreșit, niciodată nu am avut mai multă îndestulare, nu zic de poezie, ci de versuri. De unde vine aceasta? Poate în parte din greșita idee că arta poetului ar fi mai ușoară decât a prozatorului – după cum socotim cei mai mulți, atunci când intrăm în cariera literară cu toată încrederea junețeі."

Iată excesul diletantismului literar, clar formulat de Grigore Alexandrescu în anul 1847: pletoră de poeți pe piața literară, și acest exces explicat prin convingerea comună că arta poeziei e ușoară. Poezia era sport obligator al băieților cu știință de carte. Ion Ghica, care l-a cunoscut pe Alexandrescu din prima tinerețe, notează ca o curiozitate – „mania" poetului de a tot îndrepta și șterge tot timpul cât scria. Lui Ghica, îngrijirea literară a colegului îi părea – *manie*... Alexandrescu însuși gândea astfel. În prefața pomenită, el urmează așa: „cu cât arta e mai frumoasă, cu atât este mai anevoie: cu cât sunt mai rari poeții care au lăsat numele lor la secoli, cu atât mai numeroși aceia care s-au pierdut în adâncul uitării. Faimosul Béranger, puternicul liric al timpilor moderni, poet popular cu aristocratice forme, și unul din capetele cele mai judicioase ale Franței, zice că multe din cântecele sale mici l-au costat două și trei săptămâni de lucru; mărturisire ce dovedește câtă *strășnicie* trebuie să aducă un autor la compunerea scrierilor sale; căci arta este așa de întinsă și variată, frumosul are atâtea nuanțe delicate și fugitive, lucrările imaginației atâta trebuință de ale judecății ca să poată ajunge ținta lor, încât nu este de mirare dacă desăvârșirea lipsește la mulți, cărora încă nu le lipsește talentul, și dacă literatura noastră nu se compunea până în anii din urmă decât din niște balade tradiționale, inspirații necultivate ale suferinței și ale naturii sălbatice, nu este, zic, de mirare dacă literatura noastră nu a dat încă nici un cap de operă care să poată sluji de model netăgăduit: acelea nu ies decât în literaturile formate și în limbile statornice, după cum o știu mai cu deosebire toți acei care scriu, și prin urmare cunosc influența ce are limba asupra stilului."

Așa judecă Alexandrescu situația poeziei române. Să nu ne mirăm auzindu-l zicând că Béranger este „puternicul liric al timpilor moderni"; să ne amintim mai bine că Goethe avea despre acum uitatul *chansonnier* aproape părerea lui Alexandrescu, și să facem partea cuvenită schimbărilor ciudate ale gustului literar.

Ceea ce e cu deosebire prețios în judecățile lui Alexandrescu e insistența împotriva ideilor și a practicii diletante. El simțise exact păcatele amatorlâcului literar. Și putem crede că nu e simplă și banală formulă de modestie, când Alexandrescu, tot în prefața din care am citat, atribuie succesul versurilor sale, persecuțiilor politice care făceau persoana lui foarte interesantă și simpatică publicului pentru care scriau pe atunci tinerii români.

Foarte de însemnat e și tonul în care vorbește Alexandrescu de poezia populară – „de inspirațiile *necultivate* ale *naturii sălbatice*", cum zicea dânsul. Era de așteptat ca un scriitor care prețuia atât de mult strictețea strașnică în execuția artistică, să fie nemulțumit de incorectitudinea atât de frecventă în versurile populare. Alexandrescu judecă poezia populară ca un elev pătruns de învățăturile lui Boileau. Ciudățenia sau necorectitudinea facturii literare îl face pe Alexandrescu să nu vorbească decât ironic de vechii poeți ca Pralea, traducătorul *Psaltirii* în versuri, sau Paris Momuleanu.

Critica lui Alexandrescu se rezumă și se precizează astfel în următoarele versuri din epistola către Voltaire:

„Aș vrea să poți să-nviezi, o zi numai să trăiești,
Parnasul nostru să-l vezi, apoi să ne mai vorbești:
Unul iscoditor trist, de termeni încornorați,
Lipsiți de duh creator numește pe toți ceilalți,
Se plânge că nu-nțeleg acei care îl ascult,
În vreme ce însuși el nu se-nțelege mai mult.
Altul strigând furios, că suntem neam latinesc,
Ar vrea să nu mai avem nici un cuvânt creștinesc,
Și lumii să arătăm că nu am degenerat;
Altul ce scrie pe șleau ca preotul de la sat,
Zice că e deslușit, se crede simplu, iar eu
Mă trag doparte, privesc și scriu cum dă Dumnezeu.
Cu toate acestea luăm titluri de mari autori,
Dăm sfaturi și osândim, ne facem legiuitori,
Ne credem pe cât putem ai lui Apollon nepoți,
Râdem de unii câțiva, și publicul de noi toți."

În Alexandrescu aflăm un scriitor român, om matur pe la anii 40, pe care lupta pentru naționalitate nu-l împiedica de a fi lucid literaricește.

Spiritul său era prin excelență didactic. Când Alexandrescu spune: „sunt din numărul celor care cred că poezia, pe lângă neapărata condiție de a plăcea, condiție a existenței sale, este datoare să exprime trebuințele societății și să deștepte sentimente frumoase și nobile, care înalță sufletul prin idei morale și divine", el nu repeta simplu o formulă a doctrinei clasiciste; și își mărturisea însuși temperamentul său literar. Până și în erotica lui, altminteri neglijabilă, el strecoară bucuros idei generale. În faimosul vers:

„Să *stăpânim* durerea care pe om supune,"

Alexandrescu a dat, fără să vrea, formula firii sale întregi. A fost un stăpânit și, probabil, stăpânirea îi era lucru firesc; tot scrisul său e stăpânit, vorba lui e întotdeauna clar construită; lirismul aproape nul; iar singurul sentiment de care nu se sfiește a se lăsa stăpânit e *îndeosebi* acel al umorului. Atitudinea lui e indulgent ironică, și-i e firesc a vedea în uriciunile omenești partea poznașă.

Ca material ideologic, contribuția lui Gr. Alexandrescu mai aduce și un pesimism, acordat, în tonul decepției; la dânsul evocarea trecutului este accentuată melancolic. Așteptarea unui viitor mai bun e la Alexandrescu mai slab pronunțată decât la contemporani, cu atât mai mult decât la predecesorii săi. Aceasta schimbă și nuanța naționalismului său, care nu mai e elementar și candid, cum era la mai toți literații deșteptării românești. Iar în celebra satiră adresată *Spiritului său*, Alexandrescu ia hotărât poziția intelectualului modern, în dezbinare, sau chiar în revoltă, față de banalii care formează publicul. La Alexandrescu auzim chiar pe cucoana mare șoptind vecinei, la masa de whist: „A! ce nenorocire – *ma chère*, ce idiot!" Iar spiritul poetului, calificat de idiot pentru ignoranța lui cartoforicească, îi răspunde consolator:

„Dar cărțile cu mine nu pot să se împace,
Mai lesne pot a spune hoțiile urmate
La zece tribunale sub nume de dreptate,
Mai lesne pot să număr pe degetele mele
Câți sfinți avem pe lună și câte *versuri rele*"

Alexandrescu își face, cum vedeți, *bucuros ocazie* de a lovi și mediocritatea literară a timpului său.

Siliți suntem a nota că el însuși, cu toate că, în teorie, pleda cu cea mai sinceră convingere pentru o tehnică literară severă, în practică, dă drumul multor versuri necorecte. La dânsul, ca la toți înaintașii, contemporanii și mulți din urmașii săi în poezie, până târziu, se întâlnește mai mult decât trebuie incorectitudinea ritmică, cu obișnuitele eliziuni, contracțiuni și sinereze arbitrare. Și la dânsul, arhitectura bucăților e adesea defectuoasă; *și* el nu știe sau neglijează a grada impresiile și lui îi scapă franțuzismul urât. Insuficiența lui lirică face că imaginea e obișnuit palidă, *dacă este;* iar spiritul său didactic îl duce adeseori prea departe, spre platul prozaism, și reușește în tonul solemn și elocvența netedă. Nici ca muzicalitate, nici ca imagini, în scrisul său nu găsim versuri de pomenit, pentru că ar depăși ceea ce, în sensul de care vorbim, realizase Eliade sau, mai rar, chiar și Gh. Asachi.

De fabulele lui Alexandrescu nu e locul să pomenim aici. Pentru dezvoltarea de față, avem însă nevoie a cita aici, din fabula *Dervișul și fata*, versurile următoare:

„Se povestește cum că odată,
Un derviș pusnic, om cuvios,
S-amorezase, văzând o fată
Cu trup subțire, cu chip frumos.
Dintr-una-ntr-alta vorba aduse
Și în stil neted patima-și spuse
Zicând: «Ascultă, eu te iubesc,
Și pentru tine mult pătimesc».
Stilul acesta, adevărat,
Nu mi se pare prea minunat;
Dar pentr-un pusnic trăit departe
De ale lumii valuri deșarte,
Putem să zicem că nu e prost."

Astfel ironizează Alexandrescu stilul obișnuit al poeziei de dragoste de pe atunci. Numaidecât trebuie să cităm din poeziile lui de dragoste, pentru a verifica gradul de emancipare al acestui critic de erotica vulgară:

„Adio! n-am cuvinte
Să-ți arăt tot ce simte
În astfel de minuturi mâhnit sufletul meu.

E o durere mare,
Și suferinți, pe care
A le simți pot numai, a le descri mi-e greu.“

Cum vedem, nici Alexandrescu nu scapă de oarecare platitudine și are și norocul deplorabil de a uza de comodul paradox al celui mai inferior diletantism – cu „n-am cuvinte“ și „a le descri mi-e greu“. „N-am cuvinte“ este, în vorbirea literară, o intolerabilă infirmitate.

Alexandrescu mai poate zice și așa:

„*Dar însă* suvenirul ființelor iubite
Va fi al meu suflet etern înfățișat.“

Pentru *dar însă* Alexandrescu are o curioasă predilecție. Sau, astfel, sau tot atât de plat prozaic:

„Negreșit că Elisa de sine încântată,
Văzându-și în fântână atâtea frumuseți...“

sau:

„O văz ziua și noaptea, seara și dimineața;
Ca un rănit de moarte simț în piept un fier greu;
Voi să-l trag, fierul iese, dar însă cu viața,
Și cu sufletul meu.“

Dar însă și *fierul greu* (de ce *greu?* decât pentru rimă, epitet ales la întâmplare și nepotrivit) și fierul care iese *cu sufletul* și *cu viața* – sunt evident efectele unei neglijențe ce de loc nu se potrivește cerințelor superioare ale criticului Alexandrescu.

„Și vânătorul ce imitează
Pe frunzuliță un glas străin
De vicleșugu-i se îngâmfează,
De bucurie el este plin“

sunt versuri pe aproape de muzicalitatea celor de plăcintă – de altminteri ca și următoarele două:

„Când pierzi o ființă obiect de iubire,
O lungă viață e nenorocire.“

Și parcă ne cuprinde un dor pervers după versurile dervișului:

„Ascultă; eu te iubesc
Și pentru tine mult pătimesc“ -

versuri ce ne duc înapoi până la Neculai Văcărescu și care, de altfel, se află aproape textual în *Păstorul întristat* al lui Cârlova, ni se face dor de asemenea naive platitudini vechi, când ne cad înainte platitudini pretențioase ca:

„Omul este o taină care-o știe mormântul,
Femeia e un *înger, viața-i* un suspin.“

Și o dată cu acest dor, un dor din necaz, ne cufundăm într-o perplexitate melancolică, aducându-ne aminte că Eminescu – *Eminescu*, conducătorul frumoasei limbi vechi românești – așează, cu un procedeu regretabil sumar, tot scrisul din vremea lui Alecsandri și Bolintineanu în „Veacul de aur al scripturilor române“, pe când e doar de prima evidență că, pentru Eminescu ca și pentru acei dintre noi câți iubesc trecutul fără rezervă, „Veacul de aur al scripturilor române“ îl umplu atât de frumos Dosoftei, Costin și Neculcea.

Îl mustra odată Eliade pe Alexandrescu că nu urmează regulat cursurile. Alexandrescu îi răspunde că *lui îi trebuie filozofie*, și așa ceva nu se află la Sf. Sava. În adevăr, alături de exigența scrupuloasei corectitudini artistice, Alexandrescu a iubit și filozofia, ca să zicem așa. Silințele sale în această direcție însă, nu trec dincolo de vagi tristeți asupra scurtimii vieții pământești, asupra răutății nepedepsite a oamenilor, și de acea religiozitate lamartiniană nebuloasă și inconsistentă cu suprafața sonoră și cu un foarte anemic fond de imaginație și de pasiune. Gândirea lui Alexandrescu rămâne mediocră. Ca toată grupa începătorilor noștri, el era prea puțin cugetător, prea puțin cărturar. Rămân însă cel puțin aceste două cerințe ca noutăți prețioase: scrupulozitatea artistică și nevoia de a îmbogăți cu fond serios poezia ce se năștea, prin silințele lui și ale altora. Și în privința lui Alexandrescu dar, rămâne să ne mulțumim, în definitiv, cu o contribuție valoroasă la formarea limbii literare, să ne mulțumim cu un scris liber de străinismul tradițional, ca și de comicăriile pernicioase ale latiniștilor.

*

În poezia *Mângâierea*, dedicată *Unei tinere femei*, Alexandrescu scrie astfel:

„Subt degetele tale, în sunete argintoase
Clavirul când răsună, când dulce preludezi,
Deștepți în al meu suflet acorduri fioroase,
A patimelor stinse cenușe înviezi."

Trebuie să presupunem că, prin acorduri *fioroase*, Alexandrescu vrea să spuie: acorduri care-l *înfioară* – fiindcă dacă pianista preludeză dulce, cum zice versul, e de neînțeles ca sufletul poetului să răspundă cu acorduri *fioroase*. E o mare violență de vocabular, care trebuie semnalată: *și* la acest iubitor al corectitudinii, sentimentul vorbei materne e nesigur, *și* el cade pradă arbitrarului. Dar citatul l-am făcut de dragul *clavirului*. Istoria clavirului în literatura noastră ar putea da un paragraf savuros. Clavirul a fost un element de modernism în poezia noastră de dragoste; Catincele, Marghioalele, Ruxandrele și celelalte amante, acum cu totul dezafectate, nu fusese pianiste. Ca și amanții lor, poeți, ele își comunicau sentimentele pronunțate, de preferință prin lăutari. Nu aveau, probabil, încă, sufletul prea artistic. Era în veacul de aur al eroticii fără complicații.

Să trecem însă la Bolintineanu. Bucata e intitulată *Evelina* – și este a doua cu acest titlu – iar versurile cu clavirul sunt acestea:

„Ea zice, și pe fața trecând bucle de fir,
Se scoală și s-așează să cânte la clavir...
Sub degete de purpur octavele d-ivor
Intonă un aer dulce, suav, desfătător.
E sufletul ei tânăr, plin de melancolie
Ce cură în torinte d-amor și armonie..."

Împreună cu clavirul, numele Evelina e un mare simptom de modernizare. În colecția poeziilor din tinerețe (nepublicate încă), cum explică titlul, pe care Bolintineanu le tipărește în 1869, deci în plină maturitate, sunt multe bucăți intitulate cu nume de femei. Avem, de exemplu: Lilia, Dilica, Aleiza, Dora, Tecla, Elia, Milia, Tilia, Zilia, Virginia, Amelia, Dilia, Binica, Flora, Lucia, Tedica, Helisa, Lusica, Ada, Adica – în sfârșit *Evelina*, pianista citată mai sus. *Evelina* revine de trei ori în titlu:

„Sunt gelos, o, Evelino,
Idol dulce și rebel."

Și totuși, numele acestea și clavirul semnalează o revoluție în poezia română de dragoste. Toate numele acestea, ca și instrumentul de muzică, sunt rechizite occidentale. S-a isprăvit erotica orientală, în șalvari de mătase și papuci călcați.

Totuși, ciudat amănunt, și probabil o simplă scăpare din vedere a poetului. În prefața acestei colecții, Bolintineanu spune așa: „Aceste poezii, scrise în fragedа tinerețe, nu au nici un raport cu viața autorului. Ele sunt o vibrațiune hymnurilor greci și latini, care fac și astăzi literatura și poezia tuturor națiunilor Europei. Faptul imaginațiunii, școala elegantă amoroasă în care au strălucit Sapho și Horace (așa scrie Bolintineanu, *à la française*, Horace, Catulle, Properce și alții...)

Românii, dominați de limba, de datinele grece, în mijlocul suferințelor și aspirațiunilor către un viitor român, cugetau și visau ca poeții antici amoroși și grațioși, în acea poezie delicată și suavă prin care Anacreon venea să ia locul lui Homer sub altă fază. Astfel era școala unde Văcăreștii, Conakii, împleteau pe rozele Greciei crinii Carpaților, când veniră și alți poeți, spre a da mai multă vigoare nervelor acestei poezii. Sub impresiunea școlii antice, scrisesem cele mai multe din aceste poezii, pe care nu le-am publicat niciodată. Această carte este o cestiune de curiozitate. Această școală nu mai este de timp. Cată a se cânta eroii, faptele lor strălucitoare, durerile și aspirațiunile națiunii."

Bolintineanu păcătuiește aci prin modestie, sau marea lui spontaneitate îi ascundea lui însuși meritele lui ca răsturnător al eroticii Văcăreștilor și a lui Conaki. El a dat haină occidentală poeziei române de dragoste. Și nici nu e exact că această poezie, anacreontică cum o judecă el, ar fi rămas, pentru dânsul, o curiozitate. Fiindcă, deși aproape nici una din bucățile acelei colecții a poeziilor din tinerețe n-a trecut întocmai în culegerea *Poeziilor „ordinată de chiar autorul"* și tipărită sub privegherea minuțioasă a lui Gh. Sion, stilul a rămas același. A rămas același, și în bucățile eroice, în poezia de genul nou, care va să zică.

Prefața din care am citat este un monument al superbei neglijențe, care a caracterizat toată cariera literară a lui Bolintineanu. Iată un om care deloc nu se gândea la greutățile artei literare, cum făcea Alexandrescu. Bolintineanu este un fel de reproducere în negativ a acestuia – și s-ar zice uneori: o caricatură a lui.

Bolintineanu a fost un scriitor de pură bunăvoință. Un prea zelos umplutor de cadre, și ca atare istoria literară nu-l poate trece cu vederea. A scris de toate, cu o fertilitate inocentă, nepăsătoare. În vremile acele, poligrafia masivă opera ca putere solicitatoare a atenției publicului, și ca stimul pentru începători. Stimul adesea de o valoare cam dubioasă, dar în sfârșit: un stimul.

În colecția pomenită, poezia *Mihai la Călugăreni* ne aduce versurile acestea:

„Cerul, cât vederea poate să zărească,
Nu-nvelește încă tabăra turcească.
Dar Mihai în cortu-i nu se odihnește
Cheamă căpitanii și astfel le vorbește:
Turcii ne *întrece* prin numărul lor,
Batori *refuză* al său ajutor.
Ce credeți a face? – ne vom bate oare?
Toți *exprim* mirarea de-a se apăra...
Dar Mihai răspunde:

Domnul ce nu are suflet a muri,
Pentru tron și țară nu merită a fi!
A fugi de luptă, nu e *demn* de noi,
Sunt român, românul moare ca eroi."

Acesta-i Bolintineanu, din tinerețe până la bătrânețe. O egală și senină insensibilitate pentru raportul între ritm și ideație, pentru vocabular, ca și pentru imagine. Peste tot: aceeași candidă și monotonă neglijență literară.

Prea puține reușite, convenabile la limită, la întâmplare, apar în această masă literară ieșită din o ușoară și neobosită bunăvoință.

Astăzi, Bolintineanu apare ca autor vesel fără voie. În acest sens, sunt mai ales de recomandat romanele, cu deosebire acel intitulat *Manoil*, în întreagă această producție aproape parodistică.

Revista Fundațiilor Regale, nr. 5, mai 1936, p. 243–253.

CLASICISMUL ÎN ȘCOALĂ

Ca toate lucrurile din lume, problema învățământului clasic a căzut, din când în când, și pe mâna politicii. Vreau să vă amintesc, acum la început, câteva fapte curioase din ceea ce s-ar putea numi istoria politică a clasicismului.

În Rusia, după primele agitații și atentate nihiliste, pe la anii 70 și următorii, presa – presa oficială și oficioasă, se înțelege, căci alta aproape nu era – a început să scrie că vina cea mare pentru stricarea tineretului revine învățământului realist. Tot răul de care suferă Rusia vine din neglijarea limbii grecești și latinești, din cultivarea prea intensă a științelor. Și imediat s-a și pornit o goană mare împotriva liceelor și gimnaziilor reale și s-a decretat că numai certificatele liceelor clasice dau drept de primire în Universitate și alte școli superioare.

Negreșit ne aducem aminte că Taine, în critica pe care o face Revoluției Franceze, atribuie excesele ei tocmai culturii unilaterale clasice a conducătorilor revoluționari. În acești oameni, Taine nu vedea decât niște capete strâmte și nimic mai mult, pline numai cu niște foarte simple și simpliste idei libertare și republicane, scoase din lectura clasicilor vechi, a celor latini îndeosebi.

După convingerea unora și a altora, același clasicism face servicii revoluționare într-un loc și un timp, servicii conservatoare în alt loc și alt timp. Aceasta dă de bănuit că studiul antichității a fost, în realitate, inocent în ambele cazuri. Cauzele mișcărilor politice și sociale nu stau închise, probabil, în programe școlare.

În Franța din zilele noastre, am văzut repetându-se întrucâtva situația din Rusia de pe vremea teroarei nihiliste: partidele de stânga țin pentru realism, cele de dreapta, pentru clasicism.

În 1921, sub ministerul Poincaré, Léon Bérard, care ținea portofoliul Instrucției Publice, a adus un proiect de lege școlară, prin care voia să readucă învățământul secundar la starea dinaintea reformelor lui Victor Duruy, din 1865, la un clasicism, adică, din cele mai radicale și tradiționale. Proiectul lui Bérard nu admitea decât bacalaureatul clasic. Acest proiect era urmarea practică a unei agitații conservatoare pe tema clasicismului, agitație care dura de ani de zile și avea, între alții, în frunte pe criticul catolic, astăzi foarte cunoscut, Henri Massis.

Evident, învățământul clasic este învățământ de lux și numai copiii oamenilor cu dare de mână sunt în stare a cheltui mulți ani și multă energie pentru a învăța grecește și latinește. Oamenii politici de stânga au descoperit în proiectul Bérard un fond scandalos de nedreptate socială și au pornit agitație pe această temă. Nu insist asupra acestei istorii politice a clasicismului. Există o literatură de informații foarte bogată, asupra căreia ne-ar putea orienta orice pedagog de meserie. Am amintit amănuntele de mai sus numai pentru a atrage atenția asupra faptului că problema învățământului clasic a fost și este implicată pătimaș în luptele politice și sociale, și pentru a îndemna pe acei care au spirit obiectiv, să fie cu băgare de seamă față cu broșurile, cărțile și articolele în care se dau discuțiile, mai adesea încă, certurile despre clasicism și realism.

*

Cunoaștrea unei limbi poate folosi, mai întâi, ca știință gramaticală, iar apoi ca instrucție generală.

Învățând gramatica unei limbi străine, vii sau moarte, ajungem a cunoaște deosebiri de exprimare, prin urmare și de gândire, care ne pot lumina asupra felului de gândire și exprimare propriu limbii noastre materne. Să observăm aci îndată, că o limbă străină va fi cu atât mai instructivă în privința de care vorbim, cu cât ea va face parte dintr-un grup mai deosebit de acel al limbii noastre părintești. De exemplu, pentru noi, studiul gramatical al limbii basce, al celei unguești sau al celei chineze ar fi din cele mai profitabile, fiindcă structura acelor limbi e foarte deosebită de structura limbii noastre.

Cred că astăzi nici un pedagog nu mai vrea să dăm 6 ceasuri pe zi, în școală, gramaticii, oricare ar fi ea. Învățământ aproape exclusiv gramatical au avut bizantinii și din tradiția bizantină au adus-o dascălii greci și în țările române; însă cultura bizantină, oricât de interesantă altfel, a încetat, pe cât știm, de a fi model general, după care s-ar putea lua astăzi școala secundară.

Prin urmare, nu excluziv gramatical pot vrea pedagogii să se bucure tineretul de cunoașterea limbilor greacă și latină, ci de adăparea spiritului în general la izvorul de adevăr și frumusețe care e literatura clasică antică. Iată ce înseamnă această dorință nobilă, dacă o înțelegem serios: înseamnă că elevul secundar să poată citi autorii greci și latini aleși, așa cum citește un roman al d-lui Ionel Teodoreanu sau al d-lui Cezar Petrescu, fiindcă: ori ajungem să familiarizăm, în adevăr, elevul cu gândirea antică, ori ne oprim la învățătura pur gramaticală, care se poate obține, în definitiv, fără ca copilul să fie în stare a ceti pe Herodot cum citește un ziar. Să nu uităm că a întrebuința textul divinului Platon, pentru ca să scoatem din el formarea aoristelor și regimul prepozițiilor, este altceva decât a cunoaște pe Platon filozoful și artistul și a se folosi de el ca de un genial prieten. Ce legături ar avea cu Eminescu un om care ar fi cetit și tradus în limba lui două sute de versuri din poetul nostru căutând să învețe variația vocalelor radicale în conjugarea românească? Cred că nu e excesiv a zice: gramatica omoară pe autorii buni, în judecata și în sufletul copilului. În amintirea elevului rămân, din cititul autorilor clasici în școală, niște asociații extrem defavorabile acelor autori. Desigur a crede că învățătura se poate alcătui numai din elemente plăcute și distractive este o utopie sentimentală de care pedagogia cred că nu mai ține seamă. Școala secundară trebuie, dimpotrivă, să deprindă elevul cu asprimile și obstacolele de neînlăturat ale științei. Însă, de altă parte, dascălul și programul lui nu trebuie să rămâie străine de spiritul real al elevului, ci să-i cerceteze bine curiozitățile și interesele naturale. Altminteri, învățământul riscă a se reduce la o minciună convențională. Spiritul școlarului se falsifică, mai adesea încă, el se face frivol – și în mintea lui școala rămâne doar o amintire ironică, o amintire de farse și păcăleli răutăcioase, de desconsiderare pentru învățătura ce i s-a dat acolo și pentru cei ce i-au dat-o.

Înțelegem din acestea că învățământul clasic e, astăzi, problemă delicată.

Jaurès zicea drept, că valoarea esențială a învățământului clasic stă în calitatea sa de a deprinde sufletul tânăr cu un studiu fără utilitate imediată practică. Desigur, e puțină exagerare aici, fiindcă nici Shakespeare, nici Goethe, nici Dante nu ne pot face, prin stilul lor, să ne gândim la cunoașterea practică a limbilor respective. Lectura lor nu e mai utilă decât lectura lui Eshil sau Thucydide. Rămâne totuși că cei mai vechi clasici sunt și cei mai inutili – și valoarea aceasta cu deosebire nobilă a inutilității e un punct considerabil în complexul culturii generale. Imediat apare aici una din greutățile mari, actuale, ale învățământului clasic: este vorba, în niște vremi practicește atât de nemiloase ca ale noastre, să dăm prioritate valorilor de lux, deci culturii inutile. Să nu pierdem din vedere că aceasta înseamnă a avea curajul de a săpa o graniță aproape dușmănoasă în sânul generațiilor tinere, deoarece nu ne închipuim că pedagogii autorizați se vor hotărî să creeze numai școli în care să se învețe limbile clasice șase ceasuri pe zi. Clasiciștii vor fi o minoritate; unii, după cum e comun omenesc, vor fi elită autentică, alții vor fi simpli snobi ai clasicismului. Ce va putea face societatea cu această elită greco-latină? Va încredința ea membrilor ei toate posturile de înaltă conducere în stat, în armată și la căile ferate, la instituțiile industriale, financiare, medicale; tot numai acei cu greaca și latina perfectă vor avea conducerea supremă? Ar fi, în adevăr, o frumoasă ispită pentru un dictator să întroneze atât de exclusiv o elită clasicistă într-o țară unde, de atâta vreme, aproape fiecare copil se naște, dacă nu cu decretul de înalt dregător lipit în spate, cel puțin cu speranțe bune în un asemenea document.

Dar să nu întârziem a imagina lovituri utopice, ci să revenim la cercetarea clasicismului în el însuși, îndeosebi la situația lui reală față cu viața de astăzi.

Fanaticii religiei clasiciste, întru cât sunt sinceri, pornesc obișnuit de la convingerea, nediscutată și neenunțată, că lumea europeană n-a învățat, nici n-a creat nimic propriu de la Renaștere încoace. Se dă astfel, pe negândite, generațiilor care au urmat de pe la 1500 încoace, un certificat foarte curios de imbecilitate.

În fond, clasiciștii voiesc ca, generație după generație, să ne pierdem vederile, câteodată și bunul-gust și judecata dreaptă, pe texte antice, numai pentru ca apoi să încrucișăm brațele evlavios, și să zicem: ce minune, frate! – iar noi rămânem pe veci niște neputincioși fără leac. Slavă Domnului și de atât, că putem întrezări puțintel din veșnica frumusețe și veșnicul adevăr! De atâta măcar suntem buni, și numai de atât.

Eu cred că tocmai, este interesant și profitabil să învețe copiii în școală ce ispravă au făcut europenii în aproape patru secole de clasicism. Și mai cred că e păcat ca un copil de european să iasă din școala secundară, cu zece paragrafe din Demostene traduse Dumnezeu știe cum, și fără să aibă idee măcar de un discurs al lui Pitt sau al lui Mirabeau.

Cred, în sfârșit, că este infinit mai profitabil, ca lux și ca practică, să știe elevul bine ce a gândit filozoful englez Hume, care din fericită întâmplare a fost și un eminent scriitor, decât să se ostenească zadarnic a înțelege din două, trei dialoage ale divinului literat Platon, difuza și, pentru specialiști chiar, greu descifrabila teorie a ideilor.

Iar cât privește lecțiile de eroism, cred că ar fi, astăzi, mult mai potrivit să le luăm din trecutul cel mai apropiat, din istoria cea mai nouă a poporului din care facem parte. Să le spunem copiilor faptele eroice de deunăzi, vitejiile supraomenești pe pământ, pe ape și în văzduh, ale ostașilor din zilele noastre. Acestea vor fermeca în chip firesc și efectiv fantazia copiilor, iar nu legendarele atitudini stilizate cu pedagogică elocvență în istoriile vechi. E simplă datorie de dreptate și respect către ai noștri, să arătăm copiilor că și anticii erau plini de toate păcatele, că și printre noi trăiește tot eroismul și toată înălțarea sufletească, din care o tradițională morală școlărească s-a îndărătnicit atâta vreme a face un monopol al vremilor vechi.

Figura antichității grece și latine, așa cum ea trăiește încă în fantazia unor pedagogi clasiciști, este o utopie. Dogma clasicității au dărâmat-o învățații înșiși. Și școala are a ține seamă de dărâmare, ca de orice adevăr.

Când, mai târziu, tinerii vor lua în mână cărți unde antichitatea este arătată cum a fost, ei se vor gândi la antichitatea pedagogilor – dar și la pedagogi – fără bunăvoință și fără considerația cuvenită. Și nu e bine ca școala să rămână de minciună. Ceea ce ea are a ne învăța nu poate fi complet, dar nici nu se cade a umple capetele copiilor cu imagini convenționale.

Grecii ne-au lăsat foarte multe vorbe și foarte puține lucruri – zicea Voltaire, unul dintre inspiratorii, cum se zice, ai oamenilor vinovați de excesele marii revoluții. Voltaire trăia în plină înflorire a științelor exacte. Cuvântul lui sună profetic – el anticipează critica clasicismului dogmatic și anunță nașterea realismului. Cred că nu se poate tăgădui: antichitatea a suferit de pletoră verbală; iar școala umanistică ne-o transmite tocmai ca verbalism, mai cu seamă. Prin aceasta, învățământul clasic tradițional cade în contrazicere cu necestățile timpului actual. Vremea elocvenței clasice a trecut: noi cerem lucruri, cerem vorbă scurtă, și scurtimea e acum aproape singura virtute a cuvântului.

E atât de sigur oare, că scurtimea, ordinea și limpezimea graiului nu se pot învăța decât de la cei vechi, exclusiv? E atât de sigur că dintre cei noi, numai acei care au urmat, sclavic, modele antice, sunt de recomandat în școală și în viață.

Să luăm seama că, spunând toate acestea, presupunem din partea elevului o atât de bună cunoaștere a limbilor vechi, încât cetirea autorilor clasici să-i fie lectură zilnică și curentă. Judece oricine, ce trebuie să prevadă un program de liceu, pentru ca elevii să fie aduși la acest grad de învățătură greacă și latină. Căci, desigur, dacă rămânem la cele douăzeci de pagine de proză, la câteva sute de versuri, la declinări și conjugări nenorocit memorizate, problema clasicismului pierde orice înțeles. Predarea limbilor vechi rămâne atunci o rutină sterilă, care asigură clasicismului, din partea elevilor, cea mai solidă antipatie.

Dacă, în atâtea veacuri, creierul european n-a fost vrednic să fructifice, pe seama lui proprie, moștenirea clasică, atunci, sau creierul acesta e de-a dreptul debil, sau moștenirea antică e peste măsură stearpă.

Astăzi nu mai învățăm în școli logica din Aristotel, geometria din Euclid. Educația noastră artistică nu se mai face după ghipsuri antice. Medicina nu o mai scoatem din Hippocrat, din Galen sau din Pliniu. În toate s-a așezat, între noi și trecutul antic, o tradiție modernă – și este copilăros a ne gândi că putem trece peste dânsa. Nici arta literară, nici elocvența noastră, întru cât e vie și viabilă, nu-și au izvorul, nici unic, nici principal, în lumea veche.

Goethe, acest maniac ilustru al clasicismului, reîncepând a lucra la *Faust*, pe care îl părăsise lungă vreme, zicea: la minunea grecească, noi nu putem ajunge; să vedem ce putem face cu barbariile noastre. Cu toate cochetăriile clasiciste, Goethe nu-și pierdea simțul măsurii: cui avea să i se impuie mai adânc ideea relativităților fatale, dacă nu acestui geniu al înțelegerii obiective?

Antichitatea rămâne element înalt de studiu; din ea au pătruns și vor pătrunde încă germeni în cultura generală, germeni trecuți și transformați prin atâtea pături de gândire modernă, fără ca antichitatea să mai fie autoritate unică sau măcar directivă în învățământul nostru. Ca dogmă, ea a murit de mult.

Vremile se leagă între ele, dar vremile nu se întorc.

Revista Fundațiilor Regale, nr. 6, iunie 1939, p. 487–493.

BIBLIOTECA ACADEMIEI ROMÂNE

TRADUCEREA EXPRESIILOR ȘI CITATELOR ÎN LIMBI STRĂINE

INTRODUCERE (vol. I)

[1] Biciuiește moravurile râzând.

Introducere (vol. II)
[1] Povestire cu subiect rural.

Prefață (vol. III)
[1] *România așa cum este.* De un patriot român.

Valori umane
[1] „Prietene, dacă ai o virtute, o ai tu singur".
[2] „Vorbă scurtă, sensul lung
Lunecuș pentru asină".

LITERATUL

[1] Armele și bărbatul.

Lirismul comun

[1] „Ascultă în tăcere/ Dormi-vei și tu în curând". (Trad. Al. Philippide)
[2] „Mi-ești dragă, inima-mi se frânge,/ Tu mie cea mai dragă". (Trad. Al. Philippide)
[3] „Peste coame de munți este liniște-adâncă."
[4] „În târziul toamnei, singuratic deasupra iazului cenușiu,
Năpădit de brumă, cercuie cocostârcul argintiu
Stingher, pe țărmul oglinzilor înghețate în sară,
Cu aripa mână la ochi, rotesc privirea peste țară."
(Trad. Adrian Maniu)

GUSTAV MEYRINK

[1] O bestie germană, de un blond de pămătuf.
[2] *Dominicanul alb. Îngerul de pe fereastra dinspre apus.*

KANT ȘI ESTETICA

[1] *Întemeierea esteticii de către Kant.*
[2] *Doctrina kantiană a geniului și geneza „Criticii puterii de judecată."*

PENTRU PROZA LUI HEINE

[1] „Duduie, hai zâmbește
Că gluma s-a-nvechit:
În față-ți asfințește,
În spate-a răsărit."
(Trad. Ion Frunzetti)
[2] *Luteția, stările de fapt din Franța. Despre istoria religiei și a filozofiei din Germania.*

POETICA LUI VALÉRY

[1] Căci această cale anume nu există.
[2] Nepreocupat de lucruri și disprețuitor al lor, stăteam și mă delectam cu suavitatea vorbirii.
[3] Intenția constă în executare.

„PRIVIND VIAȚA"

[1] Cântecul meu răsună spre mulțimea necunoscută.

CATASTROFĂ

[1] Frază despre artă.
[2] *Tabăra lui Wallenstein.*
Henri Bremond: „Racine et Valéry"
[1] *Poezie de dragul poeziei.*
[2] Dacă vrei să mă faci să plâng…

BILANȚ FRANCEZ

[1] „Pe țărmul mării-o fată
Ofta cu foc nespus,
Era adânc mișcată
De soarele-n apus
Duduie, hai zâmbește
Că gluma s-a-nvechit:
În față-ți asfințește
În spate-a răsărit."
(Trad. Ion Frunzetti)

O REPLICĂ DIN „MACBETH“

[1] *Lady Macbeth*: Asemenea fapte
Te scot din minți, de le-adâncești așa.
Macbeth: Mi s-a părut c-aud un glas strigând:
„Nu mai dormi! Macbeth ucide somnul.“
Nevinovatul somn, cel ce desface
Fuiorul încâlcit al grijii – somnul:
El, moartea fiecărei zile,
El, scalda trudei și balsamul
Durerii sufletești, și-a doua mamă
A marii firi, iar la ospățul vieții
Cel mai de seamă fel.
Lady Macbeth: Ce vrei să zici?
Macbeth: „Să nu mai dormi!“ striga mereu prin săli,
Ucis-a somnul Glamis. De-azi nainte,
N-o să mai doarmă Cawdor niciodată,
Macbeth n-o să mai doarmă-n veci de veci.
(Trad. I. Vinea)

ARTA CARE SCANDALIZEAZĂ

[1] Spiritualitatea în artă.
[2] Ceva în conformitate cu legea.

GOETHE ȘI CONCURENȚA

[1] O, de-ai privi clarul de lună plină!
[2] Destin.
[3] Plasticitatea.
[4] Formă proprie.
[5] Goethe însuși voia să fie plăsmuitor (de forme).

LITERATURA POLITICĂ A LUI CARAGIALE

[1] *România așa cum este*, de un patriot român.

POLEMICĂ ABSTRACTĂ

[1] Ideea acestei piese este că nu are nici o idee.
[2] Teoria concepției despre lume.
[3] (Melodiile) intră.
[4] Se face poezie.

[5] Asemenea lucruri, ca în vis.
[6] Dumnezeu sau natura.
[7] Dar orice mic animal își are mica lui plăcere.

NOTĂ LA UN INEDIT AL LUI EMINESCU

[1] „Că este floarea cea de lotus/ Se socotește draga-n gând,/ Iar dânsul, cavalerul palid,/ Luceafărul s-o fi crezând!// Și floarea și-a deschis potirul/ În clar de lună care-mbie/ În locul vieții roditoare,/ Primește doar o poezie“. (*Floare de lotus*, trad. Letiția Papu).

ÎN PLANUL ESTETIC

[1] „Am spus adesea și o voi repeta adesea: *causa finalis* a conflictului în lume și printre oameni este arta dramatică: căci altminteri, aceasta nu folosește la nimic.“

[2] „Natura și arta au ambele dreptul de a acționa fără scop; natura și arta sunt prea mari pentru a urmări anume scopuri.“

[3] „Ne-am putea prea bine închipui că fiecare din impresiile noastre se deosebește de alta în mod incomparabil, cum se deosebește, *în fapt*, dulcele de cald, galbenul de moale. Putem să ne imaginăm o lume în care nenumărate conținuturi nu ajung niciodaă, ca specii înrudite, să se unească sub o oarecare entitate generală, iar deosebirea a două dintre ele nu ajunge niciodată să fie calificată ca fiind mai mare, mai mică sau diferită decât aceea dintre alte două. Singurul lucru pe care ar trebui să-l pretindă gândirea, potrivit legii propriei sale identități, ar fi ca fiecare din aceste conținuturi să-și fie egal sie însuși spre a putea fi reprezentat, iar această cerință ar putea să umple acea lume; dincolo de asta însă gândirea poate, în ce privește acțiunile sale viitoare, *să dorească*, dar să nu dispună, ca fiind necesar-de-gândit, de producerea acelor înrudiri gradate care, singure, sunt în măsură să-i facă posibilă realizarea năzuințelor sale: *nu* este necesar-de-gândit faptul că gândirea să poată, imperativ, avea loc“.

[4] „Noi *zăbovim* în contemplarea frumosului, deoarece această contemplare se întărește și se reproduce singură, fapt care este analog acestei zăboviri (fără a fi totuși identică cu ea) produsă de o atracție în reprezentarea unui obiect care *trezește în mod repetat atenția, sufletul rămânând pasiv.*“ (*Critica facultății de judecare*, Partea I, cap. 12. Trad. de Vasile Dem. Zamfirescu, Alexandru Surdu, Constantin Noica, studiu introductiv de Mircea Florian, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1981, p. 115).

[5] „Menirea artei este de a înlesni fixarea atenției“ (*Dramaturgia hamburgheză*).

IDEI PENTRU CULTURA LITERARĂ

[1] „Existența-i o datorie, fie și doară o clipă“.

DESPRE IDEOLOGIA LUI EMINESCU

[1] Irealitatea timpului.

SUMAR

Notă asupra ediției *5*
Introducere *7*
Introducere *23*
Prefață *35*
Flaubert și Anatole France 39
Diletantism morbid 42
Arta și cei de pe dinafară 44
Literatură și seriozitate 47
Deformarea literară 50
Cenzurarea lui Andersen 54
Neliterarii 56
„Poezia pură“ 60
Răspunsul d-lui Paul Zarifopol la întrebările „Adevărului literar“ 66
„Creație și analiză“ 76
Doctrină aristocratică 81
Cultură și grimasă 87
Din biografia artistică a înjurăturii 90
Valori umane 92
Literatul 102
Legenda lui Paul Valéry 105
Lirismul comun 108
Stilul teatrului 113
Despre vocabularul criticii 118
Gustav Meyrink 123
Despre critica rentabilă 128
Despre stil, și nu despre altele 134
Ibsen și diversele chestiuni 138
Cartea în desperare 150
Kant și estetica 151
Lessing după două veacuri 162
Biblia și literații 165
Pomenirea lui Shakespeare 167
Sofismul despre estet 170
Pentru proza lui Heine 173
În ajutorul vocabularului literar 175
Gusturi și judecăți. O notă despre Proust 178
Virtuți de diletant și fatalități de artist 181
Criza vorbei 184
Cadrul morții 189

Pentru claritate 191
Poezie și pudoare 195
Nicolas Berdiaeff: „L'esprit de Dostoievski“ 198
Caragiale și Domnul X 205
Poetica lui Valéry 208
„Privind viața“ 215
Valoarea râsului 219
Diletantul și tehnica 223
Tehnica artistică și cealaltă tehnică 226
Jean Boutière: „La vie et l'oeuvre de Ion Creangă“ 231
Catastrofă 234
Literatura ca păcat 238
Recapitulări 241
Arta și publicul 248
Fantasme și otrăvuri 253
Noutate literară 258
Henri Bremond: „Racine et Valéry“ 263
Bilanț francez 266
Lucian Blaga: „Eonul dogmatic“ 270
O replică din „Macbeth“ 273
St. J. Perse – „Anabasis“. Românește de Ion Pillat 280
Despre tragedie 285
Arta care scandalizează 290
Goethe și concurența 295
Revoltă sexuală pe englezește. O notă despre D. H. Lawrence – „Lady Chatterley's Lover“ 299
O biografie, în sfârșit. G. Călinescu: „Viața lui Mihai Eminescu“ 303
Caragiale pe scurt. Douăzeci de ani de la moartea lui .... 306 ✓
Literatura politică a lui Caragiale .... 309 ✓
Manifest 312
Adevărul poetic 314
Polemică abstractă 218
Notă la un inedit al lui Eminescu 325
Delicate lucruri vechi. Notă despre romanul domnului Ibrăileanu 330
În planul estetic 335
Despre edițiile critice 341
Asediul perpetuu 347
I. Suchianu: „Diverse însemnări și amintiri“ 350
Roman naturalist? 353
Plicticoase fantome 359
Idei pentru cultura literară 365
Despre ideologia lui Eminescu 371
Caragiale .... 375 ✓
Râs și comic 381
Poezia românească în epoca lui Asachi și Eliade 387
Alecsandri 396
Din istoria poeziei românești: Alexandrescu-Bolintineanu 404
Clasicismul în școală 413
Traducerea expresiilor și citatelor în limbi străine *418*

ERATĂ

În *Pentru arta literară,* vol. I, p. 215, dintr-o eroare regretabilă au rămas câteva puncte de suspensie încadrate de faimoasele paranteze drepte, impuse de cenzură. Fraza întregită este următoarea: „Șeful de cabinet, metresa lui, ziaristul transilvănean care slujește imparțial birourile nemțești și ohrana rusească, *basarabeanul bolșevic, sora de caritate rusească,* armeanul cafegiu etc.

Bun de tipar: 1 X 1998
Apărut: 1998
Coli de tipar: 26,5

Tehnoredactare computerizată: MARIANA MÂRZEA

Tiparul executat la Regia Autonomă „Monitorul Oficial“

Biblioteca Academiei Romane
0000000008048